ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର କଳା କୌଶଳ







ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା
ପୁସ୍ତକ ଭବନ, ଭୁବନେଶ୍ୱର



ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର କଳା କୌଶଳ

ନାରାୟଣ ସାହୁ



ପ୍ରକାଶକ
ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା
ଭୁବନେଶ୍ୱର

Mancha O Natakara Kala Kausala

Published under the scheme of Production of Books and literature in regional language at the University level sponsored by the commission for Scientific and Technical Terminology, Ministry of Human Resource Development (Department of Higher Education) Govt. of India, New Delhi.

Written by :
Dr. Narayan Sahoo
Professar of Odia, Utkal University
Vani Vihar, Bhubaneswar

Reviewed by :
Dr. Ratnakar Chaini

Published by :
THE ODISHA STATE BUREAU OF TEXTBOOK
PREPARATION & PRODUCTION
PUSTAK BHAVAN, BHUBANESWAR
Bhubaneswar, Odisha, India

First Edition : 2007/1000 copies
2nd Edition : 2015/2000 copies
ISBN 978-81-8005-327-6

Publication No. 543

Type Setting, Design : Sonali Prakashan, Bhubaneswar

Printed at : Devi Graphics, Cuttack

Price : ₹ **100**

ପ୍ରାକ୍ କଥନ

ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ସ୍ତରରେ ମାତୃଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଶିକ୍ଷାଦାନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଭାରତ ସରକାରଙ୍କ ଜାତୀୟ ଶିକ୍ଷା କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମରେ ନୀତିଗତ ଭାବେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ହେଲେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାନା ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ରହିଛି । ମାତୃଭାଷାରେ ଉପଯୁକ୍ତ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକର ଅଭାବ ଏ ଦିଗରେ ପ୍ରଧାନ ଅନ୍ତରାୟ । ଏହି ଅସୁବିଧା ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଆମ ଦେଶର ବିଭିନ୍ନ ରାଜ୍ୟ ସରକାର ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାରେ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରକାଶନର ସୁବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଶାରେ "ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟ ପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା" ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରକାଶନ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ବିଭବ ଉପରେ ତଥା ଓଡ଼ିଶାର ପରଂପରା ସଂସ୍କୃତି ଉପରେ ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା "ନାନା ପ୍ରକାର ପୁସ୍ତକ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି । କୁହାଯାଏ, ଗୋଟିଏ ଜାତିର ଜୀବନ ବେଦ ହେଉଛି ରଂଗମଞ୍ଚ । ଏହା ଦେଶ ଓ ଜାତିର ଆଦିମ ସଂସ୍କୃତିପୀଠ । ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ନାଟକ କହିଥାଏ ସମାଜ, ସଂସ୍କୃତି, ପରଂପରା ଓ ଇତିହାସର କଥା ।

ଆମ ପ୍ରକାଶିତ 'ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର କଳାକୌଶଳ' ପୁସ୍ତକଟି ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ, ଅଧ୍ୟାପକ ଅଧ୍ୟାପିକା ତଥା ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକ ସହିତ ଜଡ଼ିତ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କ ପାଇଁ ବିଶେଷ ଉପାଦେୟ ହେବ ବୋଲି ଆଶା । କାରଣ, ଏଥିରେ ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର ବ୍ୟାବହାରିକ ଦିଗ ସଂପର୍କରେ ସବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ହୋଇଛି । ପୁସ୍ତକର ପ୍ରଣେତା ହେଉଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ତଥା ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକ ଡ. ନାରାୟଣ ସାହୁ ଏବଂ ଏହାର ସମୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି ସ୍ୱନାମଧନ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର ତଥା ନାଟ୍ୟଗବେଷକ ଡ. ରତ୍ନାକର ଚଇନି । ଏହି ଅବସରରେ ଆମେ ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ସମୀକ୍ଷକଙ୍କୁ ଧନ୍ୟବାଦ ଜ୍ଞାପନ କରୁଅଛୁ ।

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ
ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟ ପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା,
ଭୁବନେଶ୍ୱର

ଆମୁଖ

'ଓଡ଼ିଶା ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟ ପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶକ ସଂସ୍ଥା' ଓଡ଼ିଆ ଭାଷା ସାହିତ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗଦିଗନ୍ତ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱାରୋପ କରି ବହୁ ଉପାଦେୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶନ କରିବାର ସାଧୁ ଉଦ୍ୟମ କରିଚାଲିଛି । ଯେଉଁ ଯେଉଁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଶେଷ କିଛି ପୁସ୍ତକ ନଥିଲା, ତାହା ପୂରଣ କରିବାପାଇଁ ବଳିଷ୍ଠ ପଦକ୍ଷେପ ନେଉଅଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ମଞ୍ଚକଳା ଓ ନାଟ୍ୟକଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲାଭଳି ତତ୍ତ୍ୱଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରାୟ ନଥିଲା କହିଲେ ଚଳେ । ଡ. ନାରାୟଣ ସାହୁ ଏ ଦିଗରେ ଅଗ୍ରଣୀ ଭୂମିକା ନେଇ ସେ ଦିଗଟିର ଅଭାବ ପୂରଣ କରିବା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ।

ନାଟକ ଓ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱକୁ ଭିତ୍ତିକରି ଏ ଗ୍ରନ୍ଥର ପ୍ରଥମ ତିନୋଟି ପରିଚ୍ଛେଦ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଶେଷ ତିନୋଟି ପରିଚ୍ଛେଦର ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଅଭିନବ । ଏଥିରେ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ମଞ୍ଚର ନୂତନ ବିଭାବଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ । ଆଧୁନିକ କାଳରେ ମଞ୍ଚ-ମଣିଷ ଅନ୍ୱେଷଣ କରୁଥିବା ଦିଗ-ଦିଗନ୍ତକୁ ଲେଖକ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି । ଥିଏଟର ଆନ୍ଦୋଳନର ନୂତନ ପ୍ରସ୍ଥ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନେକ ଅଜଣା ତଥ୍ୟ ସେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି । ଗ୍ରନ୍ଥଟି ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ ଗବେଷକ ଓ ଅଧ୍ୟାପକ ମହଲରେ ଆଦୃତ ହେବ ଏ ବିଶ୍ୱାସ ମୋର ଅଛି ।

ଡ. ସାହୁ ନିଜେ ଜଣେ ସର୍ଜନଶୀଳ ନାଟ୍ୟକାର । ତା'ଛଡ଼ା ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ସ୍ତରରେ ଉପାଧ୍ୟୁତ୍ତର ଶ୍ରେଣୀରେ ସେ ଅଧ୍ୟାପନାରତ । ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀମାନଙ୍କର ଆବଶ୍ୟକ ହେଉଥିବା ପାଠ୍ୟଗତ ତଥ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ଅବଗତ । ସେସବୁ ପ୍ରସଙ୍ଗକୁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ରଖି ଏଭଳି ଗ୍ରନ୍ଥ ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଉଦ୍ୟମକୁ ସଫଳ କରିବାପାଇଁ ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା ଆଗେଇ ଆସିଥିବାରୁ ମୁଁ ଏ ସ୍ୱାଗତଯୋଗ୍ୟ ପଦକ୍ଷେପକୁ ପ୍ରଶଂସା କରୁଛି ।

ରତ୍ନାକର ଚଇନି
୦୧.୦୫.୨୦୦୭

ମୁଖବନ୍ଧ

ନାଟକ ଏକ ମିଶ୍ରକଳା । ମଞ୍ଚକୁ ନେଇ ଏହାର ବିକାଶ । ଗୋଟିଏ ଜାତିକୁ ସଂସ୍କୃତି ସଂପନ୍ନ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ ନାଟକ । ସାମାଜିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ସହିତ ଏହା ମାନବର ଚିତ୍ତକୁ ଆହ୍ଲାଦିତ କରିଥାଏ । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଏ, ମଞ୍ଚ ଆଉ ନାଟକ ହେଉଛି ସଂସ୍କୃତିର ରକ୍ଷାକବଚ ।

'ମଞ୍ଚ ଓ ନାଟକର କଳାକୌଶଳ' ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ପୁସ୍ତକ । ଏଥିରେ ଜାତୀୟ ତଥା ଆନ୍ତର୍ଜାତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ବହୁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ମଞ୍ଚର ପ୍ରାୟୋଗିକ କଳା-ସଂପର୍କରେ ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟ ଜଗତର ବହୁ ଅନାଲୋଚିତ ଦିଗ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି ।

ସାହିତ୍ୟମଞ୍ଚର ବର୍ଷୀୟାନ କଳାକାର ପ୍ରଫେସର ଡକ୍ଟର ଦାଶରଥି ଦାସ ଏବଂ ଓଡ଼ିଶାର ମଞ୍ଚ ଆନ୍ଦୋଳନର ଅନ୍ୟତମ ପୁରୋଧା ମଞ୍ଚମଣିଷ ଶ୍ରୀ ଅସୀମ ବସୁ - ଏଇ ଦୁଇ ବରପୁତ୍ରଙ୍କୁ ମୋର ଏ ପୁସ୍ତକଟିକୁ ଅର୍ପଣ କରି ନିଜକୁ ଧନ୍ୟ ମନେକରୁଛି ।

ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାର ତଥା ସମାଲୋଚକ ଡ. ରତ୍ନାକର ଚଇନି ଏହି ପୁସ୍ତକଟିର ସମୀକ୍ଷା କରିଥିବାରୁ ମୁଁ ତାଙ୍କୁ ମୋର ଆନ୍ତରିକ କୃତଜ୍ଞତା ଜ୍ଞାପନ କରୁଛି । ନାଟ୍ୟକାର ଶ୍ରୀ ଗୋପାଳ ଚନ୍ଦ୍ର ପଟ୍ଟନାୟକ ପୁସ୍ତକ ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ପରାମର୍ଶ ଏବଂ ତଥ୍ୟ ଯୋଗାଇ ଦେଇଥିବାରୁ ମୁଁ ତାଙ୍କୁ ସାଧୁବାଦ ଜଣାଉଛି ।

ମଞ୍ଚ ନାଟକର ଏକ ଅନାଲୋଚିତ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ପାଇଁ ମତେ ଉତ୍ସାହିତ କରିଥିଲେ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବିଧୁଭୂଷଣ ନନ୍ଦ, ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ପ୍ରଫେସର ସଂଘମିତ୍ରା ମିଶ୍ର, ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ପ୍ରଫେସର ସମର ମୁଦାଲି, ବ୍ରହ୍ମପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ପ୍ରଫେସର ଦେବୀ ପ୍ରସନ୍ନ ପଟ୍ଟନାୟକ, ନାଟ୍ୟଚେତନାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଉତ୍କଳ ସଙ୍ଗୀତ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟର ଅଧ୍ୟକ୍ଷ ନବୀନ ପରିଡ଼ା, ରେଭେନ୍ସା ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଜ୍ଞାନୀ ଦେବାଶିଷ ମିଶ୍ର, ଗବେଷକ ଡ. ଗୌରାଙ୍ଗ

ଚରଣ ରାଉତ, ପ୍ରଫେସର ମନୋରଂଜନ ପ୍ରଧାନ, ଶତାବ୍ଦୀର କଳାକାର ଅନୁଷ୍ଠାନର ଧୀର ମଲ୍ଲିକ, ଜୀବନରଙ୍ଗର ସଂପାଦକ ରଣଧୀର ଦାସ, ଥିଏଟର ମୁଭମେଣ୍ଟର ଗୋଲକ ଦାସ ମହାପାତ୍ର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପଞ୍ଚାନନ ମିଶ୍ର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଡ. ରମାକାନ୍ତ ମିଶ୍ର ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର ଶେଷଦେବ ଶତପଥୀ । ଏଇ ଅବସରରେ ବଂଧୁମାନଙ୍କୁ କୃତଜ୍ଞତା ଜଣାଉଛି । ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ପତ୍ରପତ୍ରିକା ଯଥା:- ଜୀବନରଂଗ, ଜନସୁଧା, ଭୂମିକା, ନାଟ୍ୟସ୍ୱର, ମୃଣ୍ମୟୀ, ନାଟ୍ୟଚର୍ଚ୍ଚା, ପଞ୍ଚମବେଦ, ଶତାବ୍ଦୀର କଳାକାର, ବିନ୍ଦୁବଳୟ, କଳାକାର ଆଦି ଅନୁଷ୍ଠାନର ସୋଭେନିର ଲେଖାଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରକାଶ କରିଥିବାରୁ ସଂପୃକ୍ତ ସଂପାଦକମାନଙ୍କୁ ମୁଁ ଧନ୍ୟବାଦ ନ ଦେଇ ରହିପାରୁନାହିଁ । ପରିଶେଷରେ 'ରାଜ୍ୟ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ ଓ ପ୍ରକାଶନ ସଂସ୍ଥା' ଏହି ପୁସ୍ତକଟିର ପରିବର୍ଦ୍ଧିତ ଓ ପରିମାର୍ଜିତ ସଂସ୍କରଣ ପ୍ରକାଶ କରିଥିବାରୁ ଏହାର କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷଙ୍କୁ ମୁଁ ଧନ୍ୟବାଦ ଅର୍ପଣ କରୁଛି । ଓଡ଼ିଶାର ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀ, ଗବେଷକ ଓ ସୁଧୀବୃନ୍ଦ ଏହା ଦ୍ୱାରା ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଉପକୃତ ହୋଇପାରିବେ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ନାରାୟଣ ସାହୁ

ସୂଚୀପତ୍ର

ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ

ନାଟକ

ନାଟକ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ସୁକୁମାର ବିଭାଗ । ଏହା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥାଏ ସତ, ହେଲେ ଅପେକ୍ଷା ରଖେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଜସ୍ର ଦର୍ଶକଙ୍କ କରତାଳିରେ ଏହା ମଞ୍ଚସଫଳତା ଲାଭ କଲେ, ମଞ୍ଚଉପଯୋଗୀ ନାଟକରେ ପରିଣତ ହୁଏ । ତେଣୁ ନାଟକ ହେଉଛି ଜୀବନଧର୍ମୀ ରୂପ, ରସ, ଗନ୍ଧ, ଛନ୍ଦର ଏକ ପ୍ରବହମାନ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ; ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୁଏ ସରସ – ସୁନ୍ଦର – ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ – ସଂଘର୍ଷ – ସଙ୍ଘାତମୟ, ଜଟିଳ ଜଞ୍ଜାଳ – ଜ୍ୱାଳାମୟ ଜୀବନ ଓ ଜୀବିକାର ଚିତ୍ର । ଏହା ବହୁବିଧ କଳାର ମନୋଜ୍ଞ ଚିତ୍ରଶାଳା । ସମସ୍ତ କଳା ଓ ଶିଳ୍ପର ମଧୁର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବାରୁ ଏହି ରମଣୀୟ । ନାଟ୍ୟ ଓ ନାଟକ ଶବ୍ଦ ମୁଖ୍ୟତଃ ନଟ୍ ଧାତୁର ଉତ୍ପତ୍ତି ଯାହାର ଅର୍ଥ କମ୍ପନ ବା ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ । ଏଥିରୁ ଅଭିନୟ କଥା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ବାମନାଚାର୍ଯ୍ୟ କୁହନ୍ତି- "ଅଭିନୟାତ୍ମକଂ କାବ୍ୟଂ ନାଟକମ୍" । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ମୁନି ନାଟକ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ମତ ଦିଅନ୍ତି –

"ନ ତଚ୍ଛ୍ରୁତମ୍ ନ ତଚ୍ଛିଳ୍ପଂ ନସା ବିଦ୍ୟା ନ ସା କଳା ।
ନ ସ ଯୋଗୋ ନ ତତ୍‌କର୍ମ ଯନ୍ନାଟ୍ୟେସ୍ମିନ୍ ଦୃଶ୍ୟତେ ।
ସର୍ବଶାସ୍ତ୍ରାଣି ଶିଳ୍ପାନି କର୍ମାଣି ବିବିଧାନି ଚ ।
ଅସ୍ମିନ୍ନାଟ୍ୟେ ସମେତାନି ତସାଦେତନ୍ମୟାକୃତମ୍ ।"

(ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର : ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟ)

ସଂଜ୍ଞା

ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ହେଉଛି ବ୍ୟାପକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କହିଛନ୍ତି, ନାଟ୍ୟଘଟଣା ବା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ଅନୁକରଣ ହେଉଛି ନାଟକ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, 'ଲୋକବୃତ୍ତର ଅନୁକରଣ' ହେଉଛି ନାଟକ । ଭିକ୍ଟର ହୁଗୋଙ୍କ

ମତରେ, ନାଟକ ହେଉଛି ଆଲୋକ ବିଚ୍ଛୁରଣର ଏକ ଦର୍ପଣ, ଯାହା ରଙ୍ଗିନ ରଶ୍ମିକୁ ମ୍ଳାନ କରିବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ଓ ଘନୀଭୂତ କରିଥାଏ । ପରିଶେଷରେ ଏକ ଶିଖା ରୂପରେ ଏହା ଜଳିଉଠେ । ଯଥାର୍ଥରେ ହୁଗୋ କହିଛନ୍ତି- The drama therefore, must be a focussing mirror, which instead of making weaker collects and condenses the coloured rays which will make of a gleam a light, of a light a flame. Then only is the drama worthy being counted. (Preface to Cromwell)

ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନକୁ ଆଧାର କରି ଏହାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରାଯାଇଛି, ଦ୍ୱନ୍ଦ, ସଂଘାତ ଆଦି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ । ନାଟ୍ୟଲକ୍ଷଣକୁ ନେଇ ନାନା ମତଭେଦ ରହିଛି । ତେଣୁ ଏକ ସର୍ବଜନଗ୍ରାହ୍ୟ ମତ ନିରୂପଣ କରିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ତଥାପି ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ଏଇଭଳି ଏକ ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରଦାନ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି- Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the actions. ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟ୍ୟକଳା ହେଲା, କଳାକାର ମଣ୍ଡଳୀ କର୍ତ୍ତୃକ ପରିବେଷିତ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଏକ ବିଶେଷ ଧାରଣାର ପରିପ୍ରକାଶ, ଯାହା ଶ୍ରବଣ ଏବଂ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ସମବେତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆନନ୍ଦ ଦେଇପାରିବ ।

ମାନବ ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଭିତରୁ ନାଟକ ଜନ୍ମ ନିଏ । ଏହା ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଆନନ୍ଦ, ଉତ୍କଣ୍ଠା, କୌତୂହଳ, ଉତ୍ତେଜନା ଆଦି ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । ଇଂରାଜୀ Drama ଶବ୍ଦର ଓଡ଼ିଆ, ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ରୂପେ ଆମେ 'ନାଟକ' ଶବ୍ଦକୁ ବ୍ୟବହାର କରୁଛୁ । 'ଡ୍ରାମା' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଯେକୌଣସି ଅନୁକରଣାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ଅନୁଷ୍ଠାନକୁ ଡ୍ରାମା କହିବାରେ ଆଦୌ ବାଧା ନାହିଁ । ତାହା ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହୋଇପାରେ, ଲଘୁରସାତ୍ମକ କମେଡ଼ି ହୋଇପାରେ, ମୂକ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ତେଣୁ ଡ୍ରାମା ହେଉଛି ଉପସ୍ଥାପନା ଯୋଗ୍ୟ ଏକ ସୁପରିକଳ୍ପିତ ରଚନା ଯାହା କଳାକାରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ । ସବୁଠି ଡ୍ରାମାର ଏଇ ଅର୍ଥ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

'ଡ୍ରାମା' ଛଡ଼ା ଇଂରାଜୀରେ 'Play' ଶବ୍ଦର ମଧ୍ୟ ପ୍ରଚଳନ ରହିଛି । ତେବେ

Play ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟାପକ । 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' ଉଭୟ ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗରେ ମଧ୍ୟ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏଣୁ କୁହାଯାଇଛି- "In the broadest sense drama is simply Play." ଡ୍ରାମା ସହିତ ଆମ ନାଟକ ଶବ୍ଦଟିର ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି । ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ, ତା' ସହିତ ଇଂରାଜୀ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ'ର ସାଦୃଶ୍ୟ ଅଛି । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ, ରୂପକ ବ୍ୟତୀତ ସଂସ୍କୃତରେ 'ନାଟ୍ୟ' ଶବ୍ଦର ମଧ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଲୋକବୃତ୍ତ ବା ଜୀବନକାହାଣୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ବା ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ, ତାହା ହେଲା ସଂସ୍କୃତର ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଏହା ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ତାହା ଶ୍ରବ୍ୟ । ଅଭିନୟ ଭିତରେ ଏହା ଅନ୍ୟର ରୂପ ଅନୁକରଣ କରୁଥିବାରୁ, ଏହାର ନାମ ରୂପକ । ନାଟ୍ୟ ଶବ୍ଦର ମୂଳ ଅର୍ଥ ଥିଲା, ଭରତଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟର ଏକ ସମ୍ମିଳିତ ପ୍ରକ୍ରିୟା । ପରେ ଏହା ଅଭିନୟକୁ ବୁଝାଇଲା ।

ଅଭିନୟରେ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କର ହାବଭାବ ଏବଂ ଅବସ୍ଥାର ଅନୁକରଣ କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଓ ନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ତେବେ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' ଦୁଇଟିଯାକ ଶବ୍ଦର ସଙ୍ଗରେ ନାଟ୍ୟ ଏକ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିପାରିଛି । ସାଧାରଣତଃ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏର ନାମ ହେଉଛି 'ନାଟକ' । ସଂସ୍କୃତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଏହାର ଅଙ୍କ, କଥାବସ୍ତୁ, ରସ, ପରିଣାମ ଆଦି ବିଷୟରେ ସୂଚନା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ତେବେ ସଂସ୍କୃତ 'ନାଟକ' ରୂପକର ଲକ୍ଷଣଗୁଡ଼ିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ଆମେ 'ନାଟକକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନାହୁଁ । ଏଇଟିକୁ ଆମେ ଇଂରାଜୀ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ' ଶବ୍ଦରୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛୁ । ସଂସ୍କୃତ 'ନାଟ୍ୟ' ଶବ୍ଦଟି ସବୁଠୁ ସୁନିର୍ବାଚିତ ମନେହୁଏ । ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ଫଳରେ ନାଟକ ଶବ୍ଦଟି ସର୍ବଜନପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଛି । ତେବେ ଇଂରାଜୀ 'ଡ୍ରାମା' ଏବଂ 'ପ୍ଲେ'କୁ ବୁଝାଇବାକୁ ଯାଇ ଆମେ ସାଧାରଣତଃ 'ନାଟକ', 'ନାଟ୍ୟ' ଏବଂ 'ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ' ଏହି ତିନୋଟି ଶବ୍ଦକୁ ବ୍ୟବହାର କରୁଛୁ ।

ଭରତ

ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଭରତମୁନିଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବିଶେଷ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟ୍ୟ ବିଷୟରେ ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ଅଛି । ଏହାଛଡ଼ା ଏଥିରେ ଅନେକ କଳା, ବିଦ୍ୟା, ଶାସ୍ତ୍ର, ଶିଳ୍ପ ଆଦିର ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ନାଟକର

ମୂଳତତ୍ତ୍ୱ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତଥା ଅନ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ନାଟ୍ୟବିଷୟକ ଉପାଦାନର ବିସ୍ତୃତ ବର୍ଣ୍ଣନା ସହିତ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜର ମନୋବୃତ୍ତି ଏବଂ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । କଳାର ଯେକୌଣସି ବିଭବର ସୂକ୍ଷ୍ମାତିସୂକ୍ଷ୍ମ ବିବରଣୀ ଏଥିରୁ ମିଳେ । ଭାଷା, ଅଳଙ୍କାରଶାସ୍ତ୍ର, ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ଚିତ୍ରକଳା, ରଙ୍ଗକଳା, ସ୍ଥାପତ୍ୟ, ମୂର୍ତ୍ତିକଳା ଆଦିର ବିସ୍ତୃତ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତୀୟ ସଭ୍ୟତା ଏବଂ ସଂସ୍କୃତି ବିଷୟରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରାମାଣିକ ଗ୍ରନ୍ଥ ।

ଭରତଙ୍କ ସମୟ ନେଇ ନାନା ମତ ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ କହନ୍ତି ଖ୍ରୀ:ପୂ: ଦ୍ୱିତୀୟ ଶତାବ୍ଦୀ, ପୁଣି କେତେକଙ୍କ ମତରେ ଖ୍ରୀ:ପୂ: ପଞ୍ଚମ ଶତାବ୍ଦୀ । ପୁଣି କେତେକ ୨ୟ ଏବଂ ୩ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ମାନନ୍ତି । ଜନ୍ ଏସ୍.କେ.ଦେ'ଙ୍କ ମତରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ସ୍ଥାନିତ ସଙ୍ଗୀତ ଅଧ୍ୟାୟ ୪ର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀର । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ରୂପ ବାରମ୍ବାର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ମିଳୁଥିବା ସଂସ୍କରଣ ୮ମ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗର ।

ଆଜି ଆମ ପାଖରେ ଅଳଙ୍କାରଶାସ୍ତ୍ର, ରସଶାସ୍ତ୍ର ବିଷୟକ ଯେଉଁ ଗ୍ରନ୍ଥ ଅଛି, ସେଥିରେ ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର । କାଳିଦାସଙ୍କ ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀୟ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ସ୍ଥଳରେ (୨/୧୮) ଭରତଙ୍କ ସଙ୍କେତ ମିଳୁଛି । ଏହି ସମୟ ବେଳକୁ ଭରତ କେବଳ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ନଥିଲେ, ପରନ୍ତୁ ଏକ ପୌରାଣିକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଥିଲେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଭରତ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି, ଯାହାର ସଂକେତ କାଳିଦାସଙ୍କ ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀୟ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ମିଳୁଛି । ଏଣୁ ଭରତଙ୍କ ସମୟ କାଳିଦାସଙ୍କ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରାୟ ୨୦୦ ବର୍ଷ ପୂର୍ବରୁ । ପଣ୍ଡିତ ହରପ୍ରସାଦ ଶାସ୍ତ୍ରୀ ଭରତଙ୍କ ସମୟକୁ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ମାନି ନେଇଛନ୍ତି । ଡଃ ଏ.ବି. କୀଥ୍ ଭରତଙ୍କ କାଳ ତୃତୀୟ ଶତାବ୍ଦୀ ନିଶ୍ଚୟ କରିଛନ୍ତି । ଡଃ ମନମୋହନ ଘୋଷ ବିଭିନ୍ନ ଅଭିଲେଖର ଭାଷାକୁ ଅନୁଶୀଳନ କରି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବର୍ତ୍ତମାନ ରୂପର ସମୟ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି । ଅଭିଲେଖରେ ମିଳୁଥିବା ଶକ, ଯବନ ଆଦି ଶବ୍ଦ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଭାସଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରସ୍ତବନା, ସୂତ୍ରଧାର, ପ୍ରେକ୍ଷକ, ଚାରୀ, ଗତି, ଭଦ୍ରମୁଖ, ହାବ, ଭାବ ଆଦି ଶବ୍ଦ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ଯାହା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବେଶ୍ ପରିଚିତ । ଏଣୁ ଡଃ ଘୋଷ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସମୟ ଭାସ୍‌ଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଅର୍ଥାତ୍ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ବୋଲି ମାନନ୍ତି ।

ଡଃ ସି. ସରକାର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମହାରାଷ୍ଟ୍ର ତଥା ନେପାଳର ଉଲ୍ଲେଖ ଥିବାକୁ

ଆଧାର କରି ଏହା ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀର ବହୁ ପରର ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । ବାଣଭଟ୍ଟଙ୍କ କାଦମ୍ବରୀ ଏବଂ ହର୍ଷଚରିତରେ ଭରତଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ସଙ୍ଗୀତର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏଥିରୁ ଜଣାପଡୁଛି, ୬ଷ୍ଠ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବର୍ତ୍ତମାନ ପାଠ ସ୍ଥିର ହୋଇସାରିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ସମ୍ପର୍କୀୟ ମତର ଚର୍ଚ୍ଚା ହୋଇଛି । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସମୟ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆସିଯାଉଛି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବ୍ୟାକରଣ, ଯସ୍କଙ୍କ ନିରୁକ୍ତର କିଛି ଉଦାହରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସେହି ସମୟର ବା ତାର କିଛି ପୂର୍ବର । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବହୁ ସ୍ଥଳରେ ପ୍ରାଚୀନ ସୂତ୍ର ବା ଶ୍ଳୋକର ଉଦାହରଣ ମିଳୁଛି । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ବହୁ ଗ୍ରନ୍ଥ ସୂତ୍ର ପରିପାଟୀରେ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଜାଗାରେ ସୂତ୍ର ପରିପାଟୀରେ ଲିଖିତ ହେଇଛି । ଏଣୁ କେତେକ ଟୀକାକାର ଭରତଙ୍କ ରଚନାକୁ ସୂତ୍ର କହିଛନ୍ତି ଏବଂ ଭରତଙ୍କୁ ସୂତ୍ରକୃତ୍ ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟବେଦ ଭରତଙ୍କୁ ସୂତ୍ରକୃତ୍ ନାମରେ ସ୍ମରଣ କରିଛନ୍ତି । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରମାଣକୁ ଆଧାରକରି ଅନୁମାନ କରାଯାଉଛି, ଭରତଙ୍କ ସମୟ କାଳିଦାସଙ୍କ ସମୟର ୨୦୦ ବର୍ଷ ପୂର୍ବର । କାଳିଦାସଙ୍କ ସମୟ ଯଦି ୪ର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀ ହୁଏ, ଭରତଙ୍କ ସମୟ ନିଶ୍ଚିତ ୨ୟ ଶତାବ୍ଦୀ ହେବ ।

ଦଶରୂପକରେ ଭରତଙ୍କୁ ଧନଞ୍ଜୟ ଆଦ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ବନ୍ଦନା କରିଛନ୍ତି । ରାଜଶେଖର 'କାବ୍ୟ ମୀମାଂସା'ରେ ରୂପକର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ଭରତଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରଠାରୁ ଆହୁରି ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥ ହେଉଛି ଯାଜ୍ଞବଲ୍କ୍ୟ ସ୍ମୃତି । ଏଥିରେ ଭରତ, ଅଭିନେତା ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟି ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଅଭିନେତା ବା ଭରତ ନିଜ ପେଷାକୁ ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅନୁମାନ, ଭରତ ବାସ୍ତବିକ ମୁନି ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଅବଶ୍ୟ ଥିଲେ, ଯାହାଙ୍କ ନାମରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ଜ୍ଞାତାକୁ ଭରତ କୁହାଗଲା । ପ୍ରଥମ ମତଟିକୁ ଡଃ କାନେ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଭରତଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥଗୁଡ଼ିକରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ବାରହଜାର ଏବଂ 'ଛ' ହଜାର ସଂହିତାର ଉଲ୍ଲେଖ ମିଳୁଛି । ହେଲେ ଆଜିକାଲି ବାର ହଜାରସଂହିତା ଉପଲବ୍ଧ ନୁହେଁ । କେବଳ ଛ'ହଜାର ସଂହିତା ମିଳୁଛି ।

ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, ଆଜିକାଲି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଛ'ହଜାର ଶ୍ଳୋକ ମିଳୁଛି । ଏବେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଦୁଇଟି ସଂସ୍କରଣ ମିଳୁଛି ଯଥା- ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟର, ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟର । ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ମାନନ୍ତି । ଉତ୍ତରରେ ମିଳୁଥିବା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟର ଏବଂ ଦକ୍ଷିଣରେ ୩୬ ଏବଂ ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟ ଉଭୟ ଗୋଟିଏ ଅଧ୍ୟାୟ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ବସ୍ତୁତଃ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ଦୁଇଭାଗ କରାଯାଇ ୩୬ ଏବଂ ୩୭ ଅଧ୍ୟାୟ କରାଯାଇଛି ।

କେତେକ ମନେକରନ୍ତି ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ୩୬ ଅଧ୍ୟାୟକୁ ଦୁଇଭାଗ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ୬ଷ୍ଠ ଏବଂ ୭ମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ଗଦ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସୂତ୍ର, ଭାଷ୍ୟ, ସଂଗ୍ରହ, କାରିକା, ନିରୁକ୍ତ ଆଦି ଅନେକ ଶୈଳୀ ଏବଂ ପଦ୍ଧତିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଗଦ୍ୟରୁ ଜଣାଯାଏ, ଏହା ସୂତ୍ରଗ୍ରନ୍ଥ । ଭବଭୂତି ଏବଂ ଅଭିନବଗୁପ୍ତଙ୍କ ଉଲ୍ଲେଖ ଦ୍ୱାରା ଏହାର ପୁଷ୍ଟି ସାଧିତ ହୋଇଛି । ତେବେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଗଦ୍ୟରେ ସୂତ୍ର ଏବଂ ଭାଷ୍ୟ ଦୁଇଟିଯାକ ରହିଛି । ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରକୁ 'ଭରତସୂତ୍ର' ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଭରତ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବର ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କୁ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ପୁଣି କେତେକଙ୍କ ସହିତ ଅସମ୍ମତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଯୋଜନା ବିଷୟ ପ୍ରତିପାଦନ ଆଦି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଦେଖିଲେ ଜଣାଯାଏ, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଏକ ବ୍ୟବସ୍ଥିତ, ସୁନିୟୋଜିତ ଏବଂ ସୁସମ୍ପାଦିତ ଗ୍ରନ୍ଥ । ଗନ୍ଥ ରଚନା କାଳରେ ଭରତ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଆଚାର୍ଯ୍ୟମାନଙ୍କ ମତକୁ ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି କେତେକ କହନ୍ତି ଏହା ଭରତଙ୍କ ରଚନା ନୁହେଁ, ଏହା ତାଙ୍କ ଶିଷ୍ୟର ରଚନା । ମାତ୍ର ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ଏ ମତର ଦୃଢ଼ ଖଣ୍ଡନ କରି ଏହା ଭରତଙ୍କର ବୋଲି ଦର୍ଶାଇଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଧର୍ମ ଏବଂ ନୈତିକତା ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଧର୍ମ ହେଉଛି ଏହାର ଶକ୍ତି ବା ପ୍ରେରଣା । ଏହା ହେଉଛି ପଞ୍ଚମବେଦ ବା ସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକ । ଏହାର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗରେ ଦୈବୀକୃପା ମିଳେ । ନାଟ୍ୟାଶାସ୍ତ୍ରରେ ଭାରତୀୟ ଧର୍ମ ଏବଂ ଆଦର୍ଶର ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରମାଣ ମିଳେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣାଶ୍ରମ ଧର୍ମ ଅନୁସାରେ ଭାରତୀୟ ସମାଜର ଗଠନ ଅନୁରୂପ ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରକୁ ବହୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟାକାର ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । କେତେକ ଟୀକା ଆଜିକାଲି ମିଳୁନାହିଁ ଯଥା- ହର୍ଷକୃତ ବାର୍ତ୍ତିକ, ରାହୁଲକୃତ କାରିକା, ମାନୁଗପ୍ତ ଟୀକା,

କୀର୍ତ୍ତିଧର ଟୀକା ଆଦି । ଆଜିକାଲି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଉପରେ ଅଭିନୟ ଭାରତୀକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ଟୀକା ବା ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମିଳୁନାହିଁ । ତେବେ ତାଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଭଟ୍ଟଲୋଲ୍ଲଟ, ଶ୍ରୀଶଙ୍କୁକ, ଭଟ୍ଟନାୟକ ଆଦି ଟୀକା ରଚନା କରିଥିଲେ । ମମ୍ମଟଙ୍କ କାବ୍ୟପ୍ରକାଶରେ ଉଦ୍ଭଟ, ଲୋଲ୍ଲଟ, ଶଙ୍କୁକ, ଭଟ୍ଟନାୟକ, ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ଆଦି ୫ଜଣ ଟୀକାକାରଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ତେଣୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଏ, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଅତି କମ୍‌ରେ ୫ଟି ଟୀକା ଲେଖାଯାଇଥିଲା ।

ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଓ ପୋଏଟିକ୍‌ସ

ନିଜର ସାହିତ୍ୟ, ସଂସ୍କୃତି ପାଇଁ ଆଜି ଯଦି ବିଶ୍ୱରେ କୌଣସି ରାଜ୍ୟ ସଗର୍ବେ ମଥାଟେକି ଚାହିଁଥାଏ, ସେଇଟି ହେଉଛି ଗ୍ରୀସ୍ । ଏଇ ଦେଶ ବିଶ୍ୱର ମହାମାନବମାନଙ୍କୁ ଜନ୍ମଦେଇ ନିଜକୁ ଧନ୍ୟ ମନେକରିଛି । ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଗୌରବ ହେଉଛି – ସକ୍ରେଟିସ୍, ଡିମସ୍ଥିନିସ୍, ପ୍ଲେଟୋ, ଏରିଷ୍ଟଟଲ୍, ହୋମର, ଇଉରିପିଡ଼ସ୍ ପ୍ରଭୃତି କବି ଦାର୍ଶନିକ । ୟୁରୋପୀୟ ଭୂଖଣ୍ଡକୁ ଆଜିଯାଏ ଯଦି କୌଣସି ଦେଶ ଆଲୋକ ଦେଖାଇ ଆସିଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି ଗ୍ରୀସ୍ ।

ମହାମନୀଷୀ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଷ୍ଟାଗିରା ନଗରରେ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩୮୪ରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଏଇ ନଗରଟି ମ୍ୟାସିଡ଼ନ ରାଜ୍ୟରେ ଅବସ୍ଥିତ, ଯାହା ଏଥେନ୍ସ ନଗରୀଠାରୁ ଦୁଇଶହ ମାଇଲ୍ ଉତ୍ତରକୁ । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପିତା ନିକୋମେକାସ୍ ମ୍ୟାସିଡ଼ୋନାର ରାଜା ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ପିତାମହ ଦ୍ୱିତୀୟ ଆମିନଟାସ୍‌ଙ୍କ ଗୃହ ଚିକିତ୍ସକ ଥିଲେ । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ କୈଶୋର ଏବଂ ଯୌବନ କାଳ ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା କାହାଣୀ ଶୁଣିବାକୁ ମିଳେ । ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ମତରେ ସେ ଉଚ୍ଛୃଙ୍ଖଳ ଥିଲେ । ପୈତୃକ ଧନ ସମ୍ପତ୍ତି ବରବାଦ କରିଦେଲେ । ଅନାହାରରେ ରହିବା ପରେ ସେ ସୈନ୍ୟ ବିଭାଗରେ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ପରେ ସେ ନିଜ ନଗରୀକୁ ଫେରିଆସି ଚିକିତ୍ସା ବ୍ୟବସାୟ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ବତିଶ ବର୍ଷ ବୟସରେ ଦର୍ଶନ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ ସେ ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ପାଖକୁ ଏଥେନ୍ସ ଯାଇଥିଲେ । ଅନ୍ୟ ମତରେ, ସେ ୧୮ବର୍ଷ ବୟସରେ ଏଥେନ୍ସ ଯାଇଥିଲେ ଏବଂ ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ଶିଷ୍ୟତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସେଠାରେ ସେ ଆଠବର୍ଷ ଅଧ୍ୟୟନ କରିଥିଲେ । ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁବେଳକୁ ସେ ତାଙ୍କ 'ଅକାଡ଼େମୀ'ରେ ଏଥେନ୍ସରେ ଥିଲେ । ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ସେ ଦେଶ ଭ୍ରମଣରେ ବାହାରିଗଲେ । ସେ ହାରମିୟାସଙ୍କ ପାଖରେ ରହିଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ

ତାଙ୍କର ଭଉଣୀକୁ ବିବାହ କରିଥିଲେ ।

ପରେ ପରେ ମ୍ୟାସିଡ଼ୋନାର ରାଜା ଫିଲିପ ତାଙ୍କୁ ଦେଶକୁ ଡାକି ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ଶିକ୍ଷାଭାର ତାଙ୍କ ଉପରେ ଅର୍ପଣ କରିଥିଲେ । ତିନିବର୍ଷ ସେ ତାଙ୍କୁ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ । ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩୩୫ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ମ୍ୟାସିଡ଼ୋନାରେ ରହିଥିଲେ ଏବଂ ପରେ ଏଥେନ୍ସ ଫେରିଥିଲେ । ସେଠାରେ ସେ ଖୀ.ପୂ. ୩୨୩ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିଥିଲେ । ଏଇ ବାରବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ସେ ବିଦ୍ୟାପୀଠ ବସାଇଥିଲେ ଏବଂ ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କ ବିଦ୍ୟାପୀଠର ନାମ ଥିଲା 'ଲାଇସିଉମ୍' । ଏଠାରେ ସେ ଦର୍ଶନ, ବିଜ୍ଞାନ, ରାଜନୀତି ଆଦି ବିଷୟରେ ଚର୍ଚ୍ଚା କରୁଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ବେଶିଦିନ ରହିପାରି ନଥିଲେ । ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ଏଥେନ୍ସ ମ୍ୟାସିଡ଼ୋନାର ଆଧିପତ୍ୟକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଥିଲା । ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଏତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରି ଆସିଥିଲେ । ଏହା ପଛରେ ଥିଲା ତାଙ୍କର ରାଜନୈତିକ ଦର୍ଶନ – ଅର୍ଥାତ୍ ଛୋଟ ଛୋଟ ନଗରରାଜ୍ୟର ବିଲୋପ ତଥା କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଶାସନ । ଗୋଟିଏ ଗ୍ରୀସ୍‌ରାଷ୍ଟ୍ରର କଳ୍ପନା । ଏଥେନ୍ସବାସୀ ଏହି ପରକଳ୍ପନାକୁ ଭଲ ମନରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନ ଥିଲେ । ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାରଙ୍କୁ ଡରି ଏଥେନ୍ସବାସୀ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କୁ କିଛି କହିପାରୁ ନ ଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ସବୁ ଆକ୍ରୋଶର ଶିକାର ହେଲେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ! ଇଡ଼ାରମେଡ଼ନ ନାମକ ପ୍ରଧାନ ପୁରୋହିତ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବିରୋଧରେ ମହାଭିଯୋଗ ଆଣିବାରୁ ତାଙ୍କୁ ଏଥେନ୍ସ ତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଏଥେନ୍ସରୁ ଯାଇ ଚାଲକିସ୍‌ଠାରେ ପହଂଚିଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ ପୀଡ଼ିତ ହୋଇ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଥିଲେ । ପୁଣି ଶୁଣାଯାଏ, ଗଭୀର ନୈରାଶ୍ୟ ଯୋଗୁଁ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ବିଷପାନ କରି ଆତ୍ମହତ୍ୟା କରିଥିଲେ । ସେ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩୨୨ରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଥିଲେ ।

ପ୍ଲେଟୋଙ୍କ ମତରେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଥିଲେ ତାଙ୍କ ଏକାଡ଼େମୀର ନଉସ (Nous) ବା ମୂର୍ତ୍ତିମାନ୍ ମଣିଷ । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବାସଗୃହ ଥିଲା ଏକକ ପାଠକେନ୍ଦ୍ର (the house of the reader) । ଇଉରିପିଡ଼ସଙ୍କ ପରେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଥିଲେ ଏକ ବିରାଟ ପୋଥିଶାଳା । ସେ ଏପରି ଅସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅଧିକାରୀ ଥିଲେ, ଯାହାଙ୍କୁ ପ୍ଲେଟୋ ଏକ 'ମୂର୍ତ୍ତିମାନ୍ ମେଧା' ବୋଲି କହିପାରିଥିଲେ । ଦାର୍ଶନିକ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ସଂସ୍କାର ସେ ତାଙ୍କର ଡାକ୍ତର ପିତାଙ୍କଠାରୁ ଉତ୍ତରାଧିକାର ସୂତ୍ରରେ ପାଇଥିଲେ ।

ଶେଷଆଡ଼କୁ ପ୍ଲେଟୋ ଏବଂ ଏରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ମତର ଅମେଳ ହୋଇଥିଲା । ତାଙ୍କ ପାଖରେ ଯଦିଓ ପ୍ଲେଟୋ ଥିଲେ 'ପ୍ରିୟ', କିନ୍ତୁ ସତ୍ୟ ଥିଲା 'ପ୍ରିୟତର' । ଉଭୟ ଗୁରୁ-ଶିଷ୍ୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯୁକ୍ତିତର୍କ ଚରମ ସୀମାରେ ପହଞ୍ଚୁଥିଲା । ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ତାଙ୍କୁ ବିଜୟୀ କରାଉଥିଲା ।

କେହି କେହି ତାଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥସଂଖ୍ୟାକୁ ଚାରିଶହ, ପୁଣି କେତେକ ଏକହଜାର ବୋଲି କହିଥାନ୍ତି । ତେବେ ସେ ଲଜିକ୍ ବିଷୟରେ, ବିଜ୍ଞାନ ବିଷୟରେ, ଦର୍ଶନ ବିଷୟରେ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟ ବିଷୟରେ ନାନା ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରିଥିଲେ । ସାହିତ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି Rhetorics ଏବଂ Poetics । ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩୩୫ରୁ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ୩୨୩ ମଧ୍ୟରେ ଏରିଷ୍ଟଟଲ ଅଧିକାଂଶ ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ତାଙ୍କ ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ 'ଲଜିକ ଓ ରେଟୋରିକ' ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟକୌଣସି ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା କି ନାହିଁ ସନ୍ଦେହ । ବାରବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ କେବେ 'ପୋଏଟିକ୍ସ' ରଚିତ ହୋଇଥିବ, ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ର ଅବସ୍ଥା କ'ଣ ଥିଲା, ସେ ନେଇ ଠିକ୍ ତଥ୍ୟ କିଛି ଜଣାପଡ଼େନା । ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥଟିକୁ ସେ ସଂଶୋଧନ ମଧ୍ୟ କରିବାକୁ ସୁଯୋଗ ପାଇ ନ ଥିଲେ । ତେବେ ଏଇ ଅସଂଶୋଧିତ ରୂପଟି ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିଥିଲା ।

ପୋଏଟିକ୍‌ସର ପ୍ରଥମ ଅନୁବାଦ ସିରୀୟ ଭାଷାରେ ହୋଇଥିଲା । ସେଥିରୁ Abu-Baschar ଆରବୀ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ ୯୩୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ । ୧୩ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଜର୍ମାନୀର ହେରମାନ୍ ଲାଟିନ୍ ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କଲେ । ୧୪ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସ୍ପେନ୍ ମାଣ୍ଟିନାସ୍ ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ । ୧୫୪୮ରେ ରବଟଲି ଟୀକାଭାଷ୍ୟ ସହିତ ଏହାର ଅନୁବାଦ ପ୍ରକାଶ କଲେ । ଇଟାଲୀ ଭାଷାରେ ଏହାକୁ ଅନୁବାଦ କଲେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼େ ସେଗ୍ନି । ପରେ ପରେ ପୋଏଟିକ୍ସର ବହୁ ଅନୁବାଦ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି ।

ସାହିତ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ବିଶେଷ କରି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ଯେଉଁମାନେ ଆଲୋଚନା କରନ୍ତି, ସେମାନେ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'କୁ ଛାଡ଼ିପାରିବେନି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ଏରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପୋଏଟିକ୍ସ ହେଉଛି ଏକ ଅମୂଲ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥ । ପୋଏଟିକ୍ସରେ ବିଭିନ୍ନ ବିଷୟ ସଜ୍ଞୀକରଣ ହୋଇଛି ଯଥା – ଅନୁକରଣ, ଅନୁକରଣର ବିଷୟବସ୍ତୁ, ଅନୁକରଣ ରୀତି, କାବ୍ୟର ଉତ୍ପତ୍ତି ଓ କ୍ରମବିକାଶ, ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଏବଂ ତାର ଲକ୍ଷଣ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଲକ୍ଷଣ, ଏକକ, ନାୟକ ଐକ୍ୟ,

ଘଟଣା ଐକ୍ୟ, ପରିସ୍ଥିତି ବିପର୍ଯ୍ୟାସ, ଅଭିଜ୍ଞାନ, ଚରିତ୍ର, ଭାବନା, ରଚନାଶୈଳୀ, ମହାକାବ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ସର୍ବମୋଟ୍ ୨୬ଟି ଅଂଶରେ ପୋଏଟିକ୍ସ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି ।

ନାଟକ ବିଚାର

ସାହିତ୍ୟର ବିଚାର ସହଜସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଠି ସହୃଦୟତା ବଡ଼କଥା । ତା' ନ ହେଲେ ସାହିତ୍ୟର ରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ସମୀକ୍ଷକର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ପର୍କରେ The Making of Literature ଗ୍ରନ୍ଥରେ (P-377) R.A. Scott James କହନ୍ତି- "The critic must have some knowledge of that tract of life from which the creative writer starts. That is to say, he must have under standing of what we call life itself". ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ବିଚାର ଆହୁରି କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ଏହା ଏକ ଯୌଥକଳା ବା ମିଶ୍ରକଳା । ଖାଲି ନାଟକଟି ଲେଖିଦେଲେ କାମ ସରିଯିବ ନାହିଁ, ଅଭିନୀତ ନ ହେଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାର ସଫଳତା ପ୍ରତିପାଦିତ ହେବନାହିଁ ।

ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦାୟୀ ନାଟ୍ୟକାର, ପ୍ରଯୋଜକ, କଳାକାର ଏବଂ ଦର୍ଶକ । ନାଟକ ହେଉଛି ମାନବ ଜୀବନର କୌତୂହଳମୟ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଦୃଶ୍ୟରୂପ । ନାଟକଟିଏ ପାଠକଲେ ତାହା ମଣିଷର ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ କିଛିଟା ତରଙ୍ଗାୟିତ କରିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ତାହା ଯେତେବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୁଏ, ତା'ର ମୂଲ୍ୟାୟନ ଅଲଗା ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଧରା ପଡ଼ିଯାଏ । ପଢ଼ିକରି ସମାଲୋଚନା କରିବା ଆଉ ଦେଖିକରି ସମାଲୋଚନ କରିବା ଭିତରେ ଅନେକ ଫରକ ରହିଛି । ନାଟକଟି ସବୁ ସମୟରେ ଅଭିନୟର ଅପେକ୍ଷା ରଖିଥାଏ, ଏ କଥା ମନେରଖି ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ହେବ । ଏଣୁ ସମୀକ୍ଷକର ଅଭିନୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଅଭିଜ୍ଞତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତାଙ୍କର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଦରକାର । ଏଣୁ ନାଟକଟିକୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ, ତତ୍କାଳୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ସମୀକ୍ଷକଙ୍କର ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଆଜିକାଲି ନାଟକର ନାନାବିଧ ରୂପ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଅନେକ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏଭଳି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମାଲୋଚକ ବିଚାର କରିବା ଦିଗରେ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଏ । କ୍ଲାସିକ୍ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ନାଟକକୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ ସମାଲୋଚକକୁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ

ପଡ଼ିଥାଏ । କୌଣସି ନାଟକକୁ ଭଲମନ୍ଦ କହିବା ପୂର୍ବରୁ ତା' ବିଷୟରେ ଗଭୀର ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ହେବ । ନାନାପ୍ରକାର 'ଇଜମ୍' ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ, ତାର ବିଚାର ମଧ୍ୟ କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ସିମ୍ବଲିଜିମ୍, ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ୍, ଏକ୍ସପ୍ରେସନିଜିମ୍, ନାଟ୍ୟ ବିଚାରରେ କୌଣସି ଏକ ଆଦର୍ଶକୁ ଅନ୍ୱେଷଣ କରିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କମେଡ଼ି, ମେଲୋଡ୍ରାମା, ଫାର୍ସ, ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଏସବୁର ସଂଜ୍ଞା ଏବଂ ସ୍ୱରୂପ ନେଇ ନାନାପ୍ରକାର ମତ ଦେଖାଯାଏ ।

ଏଣୁ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକଠାରୁ ଅନେକ କିଛି ଆଶା କରାଯାଏ । ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହର ଅଭିନୟ ଦିଗ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ତେବେ ସବୁ ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ସଫଳ ନାଟକକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବନି । ଅନେକ ନିମ୍ନସ୍ତରର ନାଟକ ଅଭିନେତାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କଳା, ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଯୋଗୁଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଆଦୃତି ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏଠି ମଞ୍ଚ ସଫଳତା କାମ ଦେଇ ନ ଥାଏ । ତେବେ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକଙ୍କର ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାର କାବ୍ୟତ୍ୱ ସହିତ ନାଟକୀୟତା ମଧ୍ୟ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି- " A dramatic work must always be regarded from a double point of view, how far it is poetical and how far it is theatrical. " ଅଧ୍ୟାପକ ସ୍ଲେଗେଲ ଅଭିନୟ ଏବଂ କାବ୍ୟତ୍ୱ ଏ ଦୁଇ ଦିଗରୁ ନାଟକକୁ ବିଚାର କରିଛନ୍ତି ।

ଅନେକ ନାଟକ ଯେକି କାବ୍ୟଗୁଣରେ ଗରୀୟାନ୍ ଅଥଚ ମଞ୍ଚ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅସଫଳ, ତାକୁ 'ପାଠ୍ୟନାଟକ' ରୂପେ ଗଣାଯାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯଦି ଲୋକଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରି ନ ପାରେ, ତେବେ ଧରିନେବାକୁ ହେବ ଯେ ଅଭିନୟ ଦିଗଟି ଏଠାରେ ଅବହେଳିତ । ଯଦି କୌଣସି ନାଟକ ମଞ୍ଚ ସଫଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଏହାର କାବ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଉପେକ୍ଷିତ, ସେ ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ସାର୍ଥକ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଭାବର ରସ ପରିଣତି ଯଦି ସାର୍ଥକତା ଲାଭ କରେ, ତେବେ ତାର ସାହିତ୍ୟିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ଭାବର ରସରୂପକୁ ଅଧ୍ୟାପକ ସ୍ଲେଗେଲ କାବ୍ୟଲକ୍ଷଣ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

ନାନା ପରିସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ଦେଇ ନାଟକର ଭାଗ୍ୟ ନିର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ ।

ବେଳେବେଳେ ପ୍ରଯୋଜକ ନାଟକଟିକୁ ବ୍ୟବସାୟିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଥାଏ । ପୁଣି ବେଳେବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର କଳାକୌଶଳ ଠିକ୍ ଭାବରେ ନାଟକରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରେନା । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକ ସବୁଦିଗ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟଶାଳାଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଟ୍ୟକଳା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁ ବିଷୟରେ ତାଙ୍କର ଜ୍ଞାନ ରହିବା ଉଚିତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର କିଛି root idea ବା ଭାବବୀଜ ଥାଏ, ଭରତ ଏହାକୁ ନାଟକର ସ୍ଥାୟୀଭାବ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କଲାବେଳେ କେହି ଏହାକୁ theme ଭାବେ ପରିକଳ୍ପନା କରିଛନ୍ତି । ଭାବବୀଜ ବା ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ ଠିକଣା ହେଲାପରେ, ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକ ବୃତ୍ତ ଦିଗକୁ ଅଗ୍ରସର ହେବ, ଯାହାକୁ ଆଧାର କରି ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ ବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ବୃତ୍ତ ବିଚାର ସମୟରେ ଘଟଣାର ଅଗ୍ରଗତି ଓ ଜଟିଳତା, ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ବୀଜବପନ, ଘଟଣାର ନିମ୍ନମୁଖୀ ଗତି, ଉପସଂହାର କିପରି କରାଯାଇଛି, ନାଟକଟି କେତୋଟି ଅଙ୍କ ଦୃଶ୍ୟରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି, ତାହା ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଏସବୁ ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ନାଟ୍ୟଘଟଣା ସରଳ କି ଜଟିଳ, ଘଟଣାବଳୀ ପାରସ୍ପରିକ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଏସବୁ ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର ଘଟଣାଟିର ଉତ୍ସ କିଏ, ତାକୁ ସ୍ଥିର କରିବାକୁ ହେବ । ଉତ୍ସକୁ ଆଧାର କରି ନାଟକର ନାମକରଣ ଇତିହାସ, ପୁରାଣ ବା ସାମାଜିକ ସ୍ତରରୁ ହୋଇଥାଏ । ଖାଲି ଉତ୍ସ ଦେଖିଲେ ହେବନାହିଁ, ତାହାର ଆତ୍ମା ବା ଆଦର୍ଶ ରକ୍ଷିତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ରର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା, ସଂଳାପର ଯଥାର୍ଥତା ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଘାତ ରକ୍ଷିତ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଏହା ମଧ୍ୟ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଆବହସଙ୍ଗୀତ ଉପଯୁକ୍ତ ବିନିଯୋଗ ହୋଇଛି କି ନାହିଁ, ଆଲୋକ ଏବଂ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା କେତେଦୂର ସଫଳ ହୋଇଛି, ଏସବୁ ଦିଗପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବା ସମୀକ୍ଷକର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଉପରେ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ଦିଗ ଉପରେ ଆଲୋଚନା କରାଗଲା, ସେସବୁର ଉପଯୋଗିତା ଏବଂ ଅଭିନୟ ଦିଗରୁ ସେସବୁର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ଏବଂ ସାର୍ଥକତା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବା ନାଟ୍ୟ ସମୀକ୍ଷକର ପ୍ରଥମ ଏବଂ ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ।

୦୦

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ
ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ

ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଗବେଷକମାନେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତପୋଷଣ କରନ୍ତି ।। ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟକ ଶବ୍ଦ ରୂପକ ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଯୋଜିତ । ତେବେ ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିବେଚନା କଲେ ଆମେ ସଂସ୍କୃତରେ ନାଟ୍ୟ, ନଟ ଆଦି ଶବ୍ଦ ପାଇଥାଉ । ନଟ୍ ଧାତୁରୁ ନାଟ୍ୟ, ନାଟକ, ନଟ ଆଦି ଶବ୍ଦ ଆସିଥିବା ଜଣାଯାଏ । କେହି କେହି ଗବେଷକ ମତ ଦିଅନ୍ତି ଯେ ପ୍ରଥମେ ଆସିଛି ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ତା'ପରେ ସଙ୍ଗୀତ ଓ ଶେଷରେ ଗଦ୍ୟାୟିତ ଭାଷାର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ନୃତ୍ୟ ପରେ ପରେ ନାଟ୍ୟ ଆସିଛି, ଏକଥା ବହୁ ଆଲୋଚକ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି । ତେବେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଏକ ନୁହେଁ । ଉଭୟର ମିଶ୍ରଣରେ ନାଟ୍ୟକଳା ସମୁନ୍ନତ । ନାଟ୍ୟକଳାର ବିଶେଷ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ (ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ, ସଂଳାପ, ଚିତ୍ରକଳା, ଅଭିନୟ) ମଧ୍ୟରୁ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଅନ୍ୟତମ । ନୃତ୍ୟରେ ମାନବର କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିହିତ ଥିଲେ ହେଁ ନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ପରମ୍ପରାରେ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ନେଇ ବହୁ ପୌରାଣିକ କାହାଣୀର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି । ଭରତମୁନିଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ରହିଛି । ଥରେ ଜମ୍ବୁଦ୍ୱୀପର ଲୋକମାନେ ଈର୍ଷା, କ୍ରୋଧ, କାମ, ଲୋଭର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ ନିଜ ନିଜର ପ୍ରବୃତ୍ତି ହରାଇ ବସିଲେ । ତେଣୁ ଦେବ, ମାନବ, ଗନ୍ଧର୍ବ, ଯକ୍ଷ, ରକ୍ଷଃ ଆଦି ସମସ୍ତେ ମହେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିକଟରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ । ସେମାନେ ଉଭୟ ଶ୍ରାବ୍ୟ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟଶକ୍ତି ସମନ୍ୱିତ ଏକ ପଞ୍ଚମବେଦ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ବେଦବରଙ୍କୁ ନିବେଦନ କଲେ । ସେତେବେଳ ବେଦ ଶୂଦ୍ରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନିଷିଦ୍ଧ ଥିଲା । ତେଣୁ ସମସ୍ତଙ୍କ କଲ୍ୟାଣ ଲାଗି ଏପରି ଏକ ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ସେମାନେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ ।

ବ୍ରହ୍ମା ଋକ୍‌ବେଦରୁ ପାଠ୍ୟ (କଥାବସ୍ତୁ), ସାମବେଦରୁ ଗାନ (ସଙ୍ଗୀତ), ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ରସ ଗ୍ରହଣ କରି ଏହି ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି –

"ମହେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରମୁଖୈ-ର୍ଦ୍ଦେବୈର୍ଭୁକ୍ତ କିଳ ପିତାମହଃ
କ୍ରୀଡ଼ନୀୟକମିଚ୍ଛାମୋ ଦୃଶ୍ୟଂ ଶ୍ରବ୍ୟଂ ଚ ଯତ୍ ଭବେତ୍
ନବେଦବ୍ୟବହାରୋଽୟଂ ସଂଶ୍ରାବ୍ୟଃ ଶୂଦ୍ରଜାତିଷୁ
ତସ୍ମାତ୍ ସୃଜାପରଂ ବେଦଂ ପଞ୍ଚମଂସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକମ୍ ।"

୧. ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟିହେବା ପରେ ପରେ ବ୍ରହ୍ମା ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ କହିଲେ । ଦେବତାମାନେ ନାଟ୍ୟକଳା ପାଇଁ ଅଯୋଗ୍ୟ ହୋଇଥିବା କଥା ଇନ୍ଦ୍ର କହନ୍ତେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଭାର ଭରତଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଲା । ଭରତ ତାଙ୍କର ଶତପୁତ୍ରଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟ୍ୟବେଦର ପ୍ରୟୋଗ ଭାର ଗ୍ରହଣ କଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବିଜୟ ଉତ୍ସବରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଲା । ଏହି ନାଟକର କାହାଣୀ ଥିଲା- ଦେବତାମାନଙ୍କର ବିଜୟ ଏବଂ ଅସୁରମାନଙ୍କର ପରାଜୟ । ଏହି ନାଟକ ଅଭିନୟ ଦେଖିବା ପରେ ଦେବତାମାନେ ଖୁବ୍ ଖୁସିହୋଇ ଭରତଙ୍କୁ ବିଭିନ୍ନପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟ ଉପକରଣ ଉପହାର ଦେଇଥିଲେ । ଦେବରାଜ ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର ଧ୍ୱଜ ଅର୍ପଣ କରିଥିଲେ । ଅସୁରମାନେ ନିଜର ପରାଜୟରେ ବ୍ୟଥିତ ହୋଇ ଅସୁରଦେବତା ବିରୂପାକ୍ଷଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ବହୁପ୍ରକାର ବାଧାବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଏଥିରେ କ୍ରୋଧାନ୍ୱିତ ହୋଇ ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର କେତନ ଦଣ୍ଡ ଉତ୍ତୋଳନ କରି ଅସୁରମାନଙ୍କୁ ପ୍ରହାର ଜର୍ଜରିତ କରି ରଙ୍ଗପୀଠରୁ ତଡ଼ିଦେଲେ । ବିଘ୍ନ ବିନାଶନ କରିଥିବାରୁ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜର ନାମ ରହିଲା 'ଜର୍ଜର' । ତେଣୁ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ସବୁପ୍ରକାର ବିଘ୍ନର ବିନାଶ ପାଇଁ 'ଜର୍ଜର' ପୂଜାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥାଏ ।

ରଙ୍ଗପୀଠ ପ୍ରତି ବିପଦ ଦୂର ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟବେଦ ପ୍ରତି ଆପଦର ଆଶଙ୍କା କରି ଭରତ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ବିଶ୍ୱକର୍ମା ରଙ୍ଗାଳୟ ନିର୍ମାଣ କଲେ । ଏହାର ରକ୍ଷଣାବେକ୍ଷଣ ଭାର ରହିଲା ଦେବତାମାନଙ୍କ ଉପରେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଅନୁସାରେ ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ, ଅଧମ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଲୋକଚରିତାନୁକରଣ ହେଲା ନାଟ୍ୟବେଦର ପରମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଅସୁରମାନଙ୍କ କୋପ ଶାନ୍ତ ହେବାପରେ ପୁନର୍ବାର ନାଟକ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହି ରଙ୍ଗାଳୟରେ

ଭରତଙ୍କ ଅଧିନାୟକତ୍ୱରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟକ 'ଅମୃତ ମନ୍ଥନ' ବା 'ସମୁଦ୍ର ମନ୍ଥନ' । ପରେ ପରେ ଶିବପାର୍ବତୀଙ୍କ ବିବାହ ଉପଲକ୍ଷେ ହିମାଳୟଙ୍କ ରାଜପ୍ରାସାଦରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା ତୃତୀୟ ନାଟକ 'ତ୍ରିପୁରଦାହ' । ନଟରାଜ ଶିବ ସେତେବେଳେ ନାଟକରେ ନୃତ୍ୟର ଅଭାବ ଅନୁଭବ କରି ନିଜ ଶିଷ୍ୟ ତଣ୍ଡୁଙ୍କୁ ନୃତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେବାକୁ ଆଦେଶ ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କ ନାମ ଅନୁସାରେ ଏହି ନୃତ୍ୟର ନାମ ହେଲା 'ତାଣ୍ଡବ ନୃତ୍ୟ' ।

ଭାରତବର୍ଷରେ ନାଟକର ପରିପ୍ରସାର ସମ୍ପର୍କରେ ମତଦେବାକୁ ଯାଇ ଆଲୋଚକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ କହନ୍ତି- "ଭରତଙ୍କ ପରିଚାଳନାରେ ଅଭିନୀତ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକର ନାମ 'ଲକ୍ଷ୍ମୀସ୍ୱୟମ୍ବର' । ଏହି ଅଭିନୟରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କ ଭୂମିକାରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣା ଉର୍ବଶୀ ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀରେ ଉପବିଷ୍ଟ ପୁରୁରବାଙ୍କ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ବିମୋହିତ ହୋଇ ଚିତ୍ତଚାଞ୍ଚଲ୍ୟବଶତଃ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ପରିବର୍ତ୍ତେ ପୁରୁରବା ବୋଲି ଉଚ୍ଚାରଣ କରନ୍ତେ ଭରତମୁନି କ୍ରୁଦ୍ଧ ହୋଇ ମର୍ତ୍ତ୍ୟଭୂମିକୁ ଯାଇ ରହିବାକୁ ତାହାଙ୍କୁ ଅଭିଶାପ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ । ଥରେ ଜମ୍ବୁଦ୍ୱୀପରେ ରାଜା ନହୁଷ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ପରାସ୍ତ କରି ସ୍ୱର୍ଗକୁ ନିଜ ସାମ୍ରାଜ୍ୟରେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରିଥିଲେ । ବିଜୟୀ ରାଜାଙ୍କ ଆଦେଶରେ ଭରତ ନାଟ୍ୟବେଦର ପ୍ରଚାର ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଶିଷ୍ୟ କୋହଳ, ଶାଣ୍ଡିଲ୍ୟ, ଧୂରୀତ ଏବଂ ବାତ୍ସ୍ୟଙ୍କୁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଅନେକ ଅଭିନେତା ଏବଂ ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କ ସହ ଜମ୍ବୁଦ୍ୱୀପକୁ ପଠାଇଥିଲେ । ଏହି ନଟନଟୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ଭାରତବର୍ଷରେ ପ୍ରାକୃତିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ମୁଗ୍ଧହୋଇ ଏଠାରେ ବସବାସ କରି ରହିଗଲେ । ଏମାନଙ୍କ ବଂଶଧରମାନେ ନଟ ନାମରେ ପରିଚିତ ।"

(ନାଟକ ବିଚାର : ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ, ପୃ-୧୬)

୨. 'ତ୍ରିପୁର ଦାହ' ନାଟକରେ ଶିବତାଣ୍ଡବ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ପାର୍ବତୀ ଲାସ୍ୟନୃତ୍ୟର ସଂଯୋଗ କରିଥିଲେ । 'ଭାବପ୍ରକାଶନମ୍'ର ରଚୟିତା 'ଶାରଦାତନୟ' ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇ କହିଛନ୍ତି ଯେ, ଶିବ ଆଜ୍ଞାରେ ନନ୍ଦି ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ 'ଗନ୍ଧର୍ବ ବେଦ'ର ସମସ୍ତ ତତ୍ତ୍ୱ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ ଏବଂ ତାହାପରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କଦ୍ୱାରା ନଟ କଳ୍ପିତ ହୋଇଥିଲା । ପଞ୍ଚଶିଷ୍ୟ ସମଭିବ୍ୟାହାରରେ ଜଣେ ଋଷି ଆବିର୍ଭୂତ ହୋଇ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କଠାରୁ ନାଟ୍ୟବେଦ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସେ ହେଉଛନ୍ତି ଅଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏବଂ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ବ୍ୟବସ୍ଥାପକ ।" (ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା : ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ପୃ-୪)

୩. ଭାରତରେ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ପ୍ରମାଣ ମିଳେ । ବେଦକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକଲେ ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ଜଣାପଡ଼େ । ଋକ୍‌ବେଦର ସଂଳାପସୂକ୍ତଗୁଡ଼ିକ ଏହାର ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଉଦାହରଣ । ଏହାର ଗୀତିକବିତା, ସଂଳାପ ଏବଂ ଆଖ୍ୟାୟିକାଗୁଡ଼ିକରେ ନାଟକର ବୀଜ ନିହିତ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ସୂର୍ଯ୍ୟ, ପର୍ଜନ୍ୟ, ମରୁତ, ଅଗ୍ନି, ଇନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଉଷସ ମନ୍ତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ସାଙ୍ଗୀତିକ ଆବେଦନ ତଥା ଭାଷାର ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟରେ ନାଟକର ଆଦିମ ରୂପର ଆଭାସ ମିଳିଥାଏ । ଏହାଛଡ଼ା ଋକ୍‌ବେଦର ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତଗୁଡ଼ିକ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ ପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ପୁରୁରବା - ଉର୍ବଶୀ, ଯମ-ଯମୀ, ଇନ୍ଦ୍ର-ଇନ୍ଦ୍ରାଣୀ, ସରମା-ପଣି ଆଦି ସଂଳାପସୂକ୍ତ ଗୁଡ଼ିକର ନାଟକୀୟତ୍ୱ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ ।

୪. ବୈଦିକ ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନରେ ମଧ ନାଟକର ଆଦି ବୀଜର ସନ୍ଧାନ ମିଳେ । ବୈଦିକ ଯୁଗରେ ରାଜା, ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତମାନେ ଦେବତାଙ୍କ ସନ୍ତୋଷ ଲାଗି ସୋମ, ଅଶ୍ୱମେଧ ଆଦି ଯଜ୍ଞ ଅନୁଷ୍ଠାନ କରୁଥିଲେ । ଏହିସବୁ ଯଜ୍ଞାନୁଷ୍ଠାନରେ ମାତ୍ର ଚାରିଜଣ ବ୍ରାହ୍ମଣ ମୁଖ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଭାଗ ନେଉଥିଲେ । ଦ୍ରୋଣ ଋକ୍ ଉଚ୍ଚାରଣ କଲାବେଳେ, ଉଦ୍‌ଗାତା ବ୍ରାହ୍ମଣ 'ସାମ' ଗାଉଥିଲେ । ଅଧ୍ୱର୍ଯ୍ୟୁ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଗଦ୍ୟାୟିତ ମନ୍ତ୍ରଧ୍ୱନି କରିବା ବେଳେ, 'ବ୍ରହ୍ମା' ବାହ୍ମଣ ସବୁ ପ୍ରକାର ବିଘ୍ନରୁ ଯଜ୍ଞକୁ ରକ୍ଷା କରିବାର ପ୍ରଯତ୍ନ କରୁଥିଲେ । ଦ୍ରୋଣଙ୍କର ଋକ୍ ମନ୍ତ୍ରପାଠରୁ ସଂଳାପ, ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ 'ସାମ'ରୁ ଗୀତ, ଅଧ୍ୱର୍ଯ୍ୟୁଙ୍କ ଗଦ୍ୟାୟିତ ମନ୍ତ୍ରରୁ ଅଭିନୟ ବିକାଶ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ ।

୫. ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ 'ସଙ୍ଗୀତ ଦାମୋଦର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏକ ଗଳ୍ପର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଦେବତା-ଅସୁରମାନଙ୍କ ସଂଗ୍ରାମରେ ଦେବତାମାନେ ବିଜୟ ଲାଭ କଲେ । ଏହି ବିଜୟ ଉପଲକ୍ଷରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଖୁସିପାଇଁ ବ୍ରହ୍ମା ପଞ୍ଚମ ବେଦ ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ଗନ୍ଧର୍ବ ବିଦ୍ୟାକୁ ବ୍ରହ୍ମା ଶିବଙ୍କଠାରୁ ଶିକ୍ଷାକରି ଭରତମୁନିଙ୍କୁ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ । ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ମର୍ତ୍ତ୍ୟମଣ୍ଡଳରେ ଭରତ ଏହି ଗନ୍ଧର୍ବ ବିଦ୍ୟା ବା ନାଟ୍ୟବିଦ୍ୟାର ପରିପ୍ରସାର ଘଟାଇଥିଲେ ।

୬. ଶାରଦାତନୟଙ୍କ 'ଅଭିନୟ ଦର୍ପଣ'ରେ ମଧ ନାଟକର ଉଦ୍ଭବ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ କାହାଣୀ ଦେଖାଯାଏ । ରାଜ୍ୟଶାସନରେ ବ୍ୟସ୍ତ ରହି କିଛି ସମୟ ଆନନ୍ଦ ପାଇବା ପାଇଁ ଏକ ଉପାୟ ବାହାର ଲାଗି ସ୍ୱୟମ୍ଭୂବ ମନୁ ନିଜ ପିତା ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କୁ ଅନୁରୋଧ କଲେ । ସୂର୍ଯ୍ୟମନୁଙ୍କୁ ନାଟ୍ୟ ବିଷୟରେ ଏକ ଉପାୟ ଯୋଗାଇ ଦେଲେ ।

ବିଶ୍ୱବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡ ସୃଷ୍ଟି କଲାପରେ ବ୍ରହ୍ମା କ୍ଳାନ୍ତହୋଇ ପଡ଼ିବାରୁ ସେ ମହାବିଷ୍ଣୁଙ୍କ ନିକଟରେ ଅବସର ବିନୋଦନାର୍ଥେ ପ୍ରାର୍ଥୀ ହେଲେ । ମହାବିଷ୍ଣୁ ତାଙ୍କୁ ଶିବଙ୍କ ନିକଟକୁ ପଠାଇଲେ । ଶିବ ନିଜର ଅନୁଚର ନନ୍ଦିଙ୍କୁ ଆଦେଶ ଦେଲେ ଗାନ୍ଧର୍ବବିଦ୍ୟା ଶିକ୍ଷା ଦେବାପାଇଁ । ବ୍ରହ୍ମା ସେହି ଶିକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରି ଜଣେ ଋଷି ଓ ତାଙ୍କର ୫ଜଣ ଶିଷ୍ୟଙ୍କୁ ଶିଖାଇଲେ ଏବଂ ତାହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଲେ । ଏହି ପ୍ରୟୋଗକର୍ତ୍ତାମାନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଖୁସି ହୋଇ ସ୍ୱର୍ଗ-ମର୍ତ୍ତ୍ୟ-ପାତାଳରେ ସେମାନେ 'ଭରତ' ହେବେ ବୋଲି ମଧ୍ୟ କହିଲେ । ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କଠାରୁ ଏ ସମସ୍ତ ବିଷୟ ଶୁଣିଲା ପରେ ମନୁ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କୁ ପ୍ରାର୍ଥନା କଲେ । ବ୍ରହ୍ମା ମନୁଙ୍କ ଅନୁରୋଧ ରକ୍ଷାକରି ଭରତମାନଙ୍କୁ ଗାର୍ନ୍ଧବ ବିଦ୍ୟାର ପ୍ରସାର ଲାଗି ଭାରତବର୍ଷକୁ ପଠାଇଲେ । ପ୍ରଥମେ ଏମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ଅଯୋଧ୍ୟାରେ ଓ ପରେ ପରେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରେ ନାଟ୍ୟକଳାର ପରିପ୍ରସାର ଘଟିଥିଲା ।

୭. ଭାରତଭୂମିରେ ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉଦ୍‌ଗାତା ଥିଲେ ଦ୍ରାବିଡ଼ମାନେ । ଅନାର୍ଯ୍ୟ ବା ଦ୍ରାବିଡ଼ମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ବହୁପୂର୍ବରୁ ଥିଲା । ଆର୍ଯ୍ୟମାନେ ଭାରତରେ ବସବାସ କଲାପରେ ସେମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ନାଟ୍ୟକଳାର ବିକାଶ ସାଧନ କରିଥିବା ମନେହୁଏ । ଦାକ୍ଷିଣାତ୍ୟ ବା ଅନାର୍ଯ୍ୟ ଭୂଖଣ୍ଡରେ ନୃତ୍ୟଗୀତର ପ୍ରସାର ଏବେ ବି ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିଆସିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି ଅନାର୍ଯ୍ୟ ରାଜା ବାଣାସୁରର କନ୍ୟା ଉଷା ଦ୍ୱାରକାର ମହିଷୀମାନଙ୍କୁ ଲାସ୍ୟନୃତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ । ଏହିପରି ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ପ୍ରଥମେ ଦ୍ରାବିଡ଼ ବା ଅନାର୍ଯ୍ୟ ସମ୍ପ୍ରଦାୟରେ ନାଟ୍ୟକଳା ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ।

୮. 'ଅଭିନବ ଦର୍ପଣ'ରେ ନନ୍ଦୀକେଶର ନାଟ୍ୟର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାକୁ ଯାଇ ଭରତଙ୍କୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ସେ କହିଛନ୍ତି, ବ୍ରହ୍ମା ଋଗ୍‌ବେଦରୁ ପାଠ୍ୟ, ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ, ସାମବେଦରୁ ଗୀତ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ରସ ନେଇ ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମ, ମୋକ୍ଷ ପ୍ରଦାନକାରୀ ଏହି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଏହି ନାଟ୍ୟବେଦକୁ ସେ ଭରତଙ୍କୁ ହିଁ ଦେଇଛନ୍ତି ।

୯. 'ଦଶରୂପକ'ର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ନାଟ୍ୟବେଦ ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଧନଞ୍ଜୟ କହିଛନ୍ତି, ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟବେଦରୁ ସାରତତ୍ତ୍ୱ ସଂଗ୍ରହ କରି ବ୍ରହ୍ମା ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟବେଦ ରଚନା କରିଛନ୍ତି, ଭରତ ଯାହାର ପ୍ରୟୋଗ ଏବଂ ଅଭିନୟ କରାଇଛନ୍ତି, ଯେଉଁଥିରେ ମହାଦେବ ତାଣ୍ଡବ ଏବଂ ପାର୍ବତୀ ଲାସ୍ୟ ନୃତ୍ୟ ସଂଯୋଜନ କରିଛନ୍ତି,

ସେହି ନାଟ୍ୟବେଦର ପୂରାପୂରି ଲକ୍ଷଣ କିଏ ବା କହିପାରିବ ?

୧୦. ବେଦ ବ୍ୟତୀତ ଆଦିକ୍ଵବି ବାଲ୍ମୀକି ମଧ୍ୟ ଅଯୋଧ୍ୟାକୁ କହିଛନ୍ତି- "ବଧୂନାଟକ- ସଂଘୈଶ୍ଚ ସଂଯୁକ୍ତାନ୍" (ଗଣିକା ଏବଂ ନାଟକମଣ୍ଡଳୀ ଆଦିଦ୍ଵାରା ଯୁକ୍ତ) । ସେ ଆହୁରି ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି ଯେ ରାମଙ୍କ ଅଭିଷେକ କାଳରେ ନଟ, ନର୍ତ୍ତକୀ, ଗାୟକମାନେ ସମବେତ ଜନତାଙ୍କୁ ଗୀତ ଏବଂ ମନୋହର ବଚନ ଶୁଣାଇଥିଲେ ।

୧୧. ମହାଭାରତର ହରିବଂଶ ପର୍ବର ଏକାନବେରୁ ସତାନବେ ଅଧ୍ୟାୟ ମଧ୍ୟରେ ବଜ୍ରନାଭ ବଧ ଓ ପ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ବିବାହ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ରାମାୟଣ ନାଟକ ଏବଂ 'କୌବେର ରମ୍ଭାଭିସାର' ନାଟକ ପ୍ରୟୋଗର ବିବରଣୀ ମିଳୁଛି । ଏଥିରେ ରହିଛି ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ନିଜ ମାୟା ଭିତରୁ ଭଦ୍ର ନାମକ ନଟର ଉତ୍ପନ୍ନ କରି ତା' ସାଥିରେ ଭୀମବଂଶୀ ଯାଦବଙ୍କୁ ନଟ ବନାଇ ବଜ୍ରନାଭର ବଜ୍ରପୁରକୁ ପଠାଇଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ନାୟକ ହୋଇଛନ୍ତି ପ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ, ବିଦୂଷକ ହୋଇଛନ୍ତି ଶାମ୍ବ, ପାରିପାର୍ଶ୍ଵିକ ହୋଇଛନ୍ତି ଗଦ । ଅନ୍ୟ ଯାଦବଗଣ ନଟ ହୋଇ ରାମାୟଣ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର ଅଭିନୟ ଏତେ ଜୀବନ୍ତ ହେଲା ଯେ ସାରା ଦାନବ ସମାଜ ତାହା ଦେଖି ବିସ୍ମିତ ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ଏହି ନାଟକର ଭୂୟସୀ ପ୍ରଶଂସା ଶୁଣି ବଜ୍ରନାଭ ସେମାନଙ୍କୁ ନିଜ ପୁରକୁ ନାଟକ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରିଥିଲେ ଏବଂ ସେଠାରେ 'କୌବେର ରମ୍ଭାଭିସାର' ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଏଠାରେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଏତେ ଚମତ୍କାର ହେଲା ଯେ ଦୈତ୍ୟସମାଜ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀବର୍ଗ ନିଜ ନିଜର ଅଳଙ୍କାରମାନ କାଢ଼ି ଦାନ କରିଥିଲେ ।

୧୨. ପାଣିନି ନିଜର 'ଅଷ୍ଟାଧ୍ୟାୟୀ' ପୁସ୍ତକରେ ଶିଳାଳୀ ଏବଂ କୃଶାଶ୍ଵ ନଟସୂତ୍ରର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ଏଥିରୁ ବିଶେଷ ବିବରଣୀ ମିଳୁନାହିଁ । ବାତ୍ସାୟନ ତାଙ୍କର 'କାମସୂତ୍ର'ର 'ନାମରକବୃତ୍ତ ପ୍ରକରଣ'ରେ 'ଘଟାନିବନ୍ଧନ' ସ୍ଥାନରେ ଲେଖିଛନ୍ତି ଯେ ମାସର ପର୍ବ ଦିନମାନଙ୍କରେ ସରସ୍ଵତୀ ମନ୍ଦିର ବା ବିଦ୍ୟାଳୟମାନଙ୍କରେ ରାଜାଙ୍କ ପକ୍ଷରୁ ନଟମାନଙ୍କ ଦ୍ଵାରା ନାଟକ ଉତ୍ସବ ହେଉଥିଲା । ସେହି ଗ୍ରନ୍ଥର ଧୂପବିଲେପନଘଟା-ପ୍ରକରଣରେ କୁହାଯାଇଛି ଯେ ବାହାରୁ ଆସିଥିବା ନଟମାନେ ପ୍ରଥମ ଦିନରେ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକ ଦେଖାନ୍ତୁ ଏବଂ ଯଦି କିଛି ରହିଯାଇଛି, ତାହା ଦ୍ଵିତୀୟ ଦିନ ଦେଖାନ୍ତୁ । ଯଦି ତା'ପରେ ବି ଲୋକେ ନାଟ ଦେଖିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି, ତେବେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସହିତ ସେମାନଙ୍କୁ ନାଟ ଦେଖାନ୍ତୁ, ଅନ୍ୟଥା ସେମାନଙ୍କୁ ବିଦା

କରିଦେବା ଉଚିତ୍ । ସଙ୍କଟ ଏବଂ ଉତ୍ସବରେ ସେମାନଙ୍କ ସାଥିରେ ସେହି ବ୍ୟବହାର କରାଯିବା ଉଚିତ ଯାହା ରାଜ୍ୟର ନଟମାନଙ୍କ ପ୍ରତି କରାଯାଇଥାଏ ।

୧୩. କୌଟିଲ୍ୟଙ୍କ 'ଅର୍ଥଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏହାର ଅଧ୍ୟକ୍ଷ-ପ୍ରଚାର-ଅଧିକରଣର ୨୭ଅଧ୍ୟାୟରେ ବିଭିନ୍ନ କଳାକାର ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କର ରାଜାଙ୍କୁ କେତେ କର ଦେବେ, ସେ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଯଦି ନଟମଣ୍ଡଳୀ ବାହାର ଦେଶରୁ ଆସିଥାନ୍ତି, ତେବେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଖେଳ ପାଇଁ ରାଜାଙ୍କୁ ପାଞ୍ଚପଣ କର ଦେବାର ବିଧି ଏଥିରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଅଭିନୟ କଳା ଶିଖାଉଥିବା ଅନୁଷ୍ଠାନମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ରାଜାଙ୍କ ପକ୍ଷରୁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥିବା ଏଥିରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଏଥିରୁ ଜଣାପଡୁଛି ଚାଣକ୍ୟଙ୍କ ସମୟ ଅର୍ଥାତ୍ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ତୃତୀୟ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନାଟ୍ୟକଳାକୁ ରାଜାଶ୍ରୟ ମିଳିଥିଲା । ଏହାର ଶିକ୍ଷଣ ପାଇଁ ସବୁ ପ୍ରକାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ଥିଲା । ସ୍ତ୍ରୀମାନେ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଭାଗ ନେଉଥିଲେ । ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗଶାଳା ସେତେବେଳେ ନଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ପର୍ବପର୍ବାଣି ଅବସରରେ ସେତେବେଳକାର ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗଶାଳାରେ ନାଟକ ହେଉଥିଲା ।

୧୪. ଚତୁର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀର ଜୈନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମଧ୍ୟ ନଟନଟୀ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଜୈନଗ୍ରନ୍ଥ 'ରାୟପସେଣୀୟ ସୂକ୍ତ'ରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ କାହାଣୀ ରହିଛି । ଥରେ ଭଗବାନ୍ ମହାବୀର ଆମଳକପ୍ପା ନଗରୀର ଗୋଟିଏ ଅଶୋକ ବୃକ୍ଷ ତଳେ ଏକ ବଡ଼ କଳାପଥର ଉପରେ ବସିଥିଲେ । ସେହି ସମୟରେ ସେଠାକୁ ସୂର୍ଯ୍ୟଦେବ ଆସି ଗାଣ ବଜାଣ ଏବଂ ନାଚ ଦେଖାଇ ପ୍ରଥମେ ଭଗବାନଙ୍କୁ ବନ୍ଦନା କରିଥିଲେ ଏବଂ ପରେ ୩୨ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟାତ୍ମକ ନାଟକ ଦେଖାଇଥିଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ସେତେବେଳେ ମଧ୍ୟ ମହାପୁରୁଷମାନଙ୍କ ଆଦର ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା କରାଯାଉଥିଲା ।

୧୫. ବୌଦ୍ଧଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ଆଦର ଥିବା ଜଣାଯାଏ । ରାଜଗୃହରେ ଥରେ ବୁଦ୍ଧଦେବଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ତାଙ୍କର ପଟ୍ଟଶିଷ୍ୟ ମୌଦଗଲ୍ୟାୟନ ଏବଂ ଉପତିଷ୍ୟ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥିଲେ । ଲଳିତବିସ୍ତର, ଅବଦାନଜାତକ, ସଦ୍ଧର୍ମପୁଣ୍ଡରୀକ ଆଦି ବୌଦ୍ଧଗ୍ରନ୍ଥରେ ବିଶେଷ ପର୍ବମାନଙ୍କରେ ନାଟକ ଅଭିନୟର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି ।

୧୬. ଅନେକ ୟୁରୋପୀୟ ବିଦ୍ୱାନ ମଧ୍ୟ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳାର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ମତ ପ୍ରଦାନ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ମ୍ୟାକ୍ସମୁଲୋର ଋକ୍‌ବେଦର ସରମା-

ପଣି, ଯମ-ଯମୀ, ପୁରୁରବା-ଉର୍ବଶୀ, ଇନ୍ଦ୍ର-ମରୁତ, ଦେବ-ଅଗ୍ନି, ଅଗସ୍ତ୍ୟ-ଲୋପାମୁଦ୍ରା ଆଦି ସମ୍ବାଦସୂକ୍ତକୁ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଆଦିରୂପ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅନ୍ୟତମ ଆଲୋଚକ ପିଶେଲଙ୍କ ମତ ହେଉଛି ହିନ୍ଦୁ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ପିତୁଳା ନୃତ୍ୟରୁ । ପୂର୍ବରୁ ଏହି ପିତୁଳାକୁ ସୂତା ସାହାଯ୍ୟରେ ନଚାଯାଉଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ନାଟକର 'ସୂତ୍ରଧାର' ଏହାର ଏକ ରୂପବୋଲି ସେ ମତ ଦିଅନ୍ତି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିବା 'ସୂତ୍ରଧାର' ଶବ୍ଦ ଏହି କାଠପିତୁଳା ନୃତ୍ୟରୁ ଆସିଥିବା ସେ ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । ପଣ୍ଡିତ ପାଣ୍ଡୁରଙ୍ଗ ଶାସ୍ତ୍ରୀ ତାଙ୍କର ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରୁଥିବାବେଳେ ଆଲୋଚକ ରିଜ୍‌ବେ ଏହାକୁ ଦୃଢ଼ଭାବେ ଖଣ୍ଡନ କରନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ପୁତ୍ତଳିକା ନାଟକ ଏବଂ ଛାୟାନାଟକ ବାସ୍ତବ ନାଟକର ଏକ ଶସ୍ତା ଅନୁକରଣ । ଡଃ ପିଶେଲଙ୍କ ମତରେ ମାଳୟ, କାମ୍ବୋଡ଼ିଆ, ଶ୍ୟାମ, ଚୀନ, ବର୍ମା, ଜାପାନ, ଆରବ, ଉତ୍ତରଆଫ୍ରିକା ଆଦି ଅଞ୍ଚଳରେ ଯେଉଁ ଛାୟାନାଟକ ଦେଖାଯାଏ, ସେଥିରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ । ତାଙ୍କର ଏହି ମତକୁ ଲ୍ୟୁଡ଼ର୍ସନ ଏବଂ ଡଃ କୋନୋ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ତେବେ ସଂସ୍କୃତର ନାଟ୍ୟଲକ୍ଷ୍ୟଣ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଛାୟାନାଟକର କୌଣସି ବିବରଣୀ ମିଳେନି । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ କିନ୍ତୁ ୭ଟି ଛାୟା ନାଟକର ସନ୍ଧାନ ମିଳୁଛି; ଯେଉଁଥିରେ ସର୍ବପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରନ୍ଥ ହେଉଛି 'ଦୂତାଙ୍ଗଦ' । ଅନ୍ୟତମ ଆଲୋଚକ ଉଇଲସନ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ଛାୟା ନାଟକ ବାସ୍ତବରେ ନାଟକର ରୂପରେଖକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ପ୍ରଫେସର ଲେବୀ ମଧ୍ୟ କୁଣ୍ଠାର ସହିତ ଏହି ମତକୁ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ପିଶେଲ ମଧ୍ୟ ଆଉ ପାଦେ ଆଗେଇଯାଇ ଛାୟାନାଟକକୁ ଅର୍ଦ୍ଧନାଟକ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟତ୍ର ସେ କହିଛନ୍ତି ଛାୟା ନାଟକର ଅର୍ଥ କେବଳ ଛାୟାଦ୍ୱାରା ନାଟକ ଦେଖାଇବା ।

ଡଃ ରିଜ୍‌ବେ କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତ ମତକୁ ଖଣ୍ଡନ କରି ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ରାମଲୀଳା, ରାସଲୀଳା, ଯାତ୍ରା ଉତ୍ସବ ଆଦିର ଉତ୍ପତ୍ତିରୁ ଏହି ପ୍ରକାର ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିଛନ୍ତି ଯେ ବୀରପୂଜାରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ । ଏହିସବୁ କାହାଣୀର ବୀରପୁରୁଷମାନଙ୍କ ପରାକ୍ରମ ଏବଂ କଷ୍ଟର ସ୍ମୃତିକୁ ସମାଜରେ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିବା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ କଥାକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦିଆଯାଇଛି । ଏ ମତ ପଛରେ ତାଙ୍କର ଯୁକ୍ତିହେଲା ସବୁ ନାଟକୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ପଛରେ ମୃତ ପୁରୁଷମାନଙ୍କ ପ୍ରତି ଆଦର ଦେଖାଇବାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ବିଦ୍ୟମାନ । ଏ ମତ ଭ୍ରମପୂର୍ଣ୍ଣ । ରିଜ୍‌ବେଙ୍କ ମତକୁ ଖଣ୍ଡନ କରି କୀଥ୍ କହିଛନ୍ତି ଯେ ଶୀତ, ଖରା, ବର୍ଷା ଆଦି ପ୍ରକୃତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ତଥା ଗୋଟିଏ ଋତୁ ଉପରେ ଅନ୍ୟଗୋଟିଏ ଋତୁର ଆଧିପତ୍ୟ ଦେଖାଇବା

ପାଇଁ ନାଟକର ରଚନା କରାଯାଇଛି । ପ୍ରାକୃତିକ ଋତୁ ପରିବର୍ତ୍ତନର ରୂପକାତ୍ମକ ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବା କୀଥ୍ ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । କେତେକ ଗବେଷକ ନେପାଳ ରାଜ୍ୟର ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ମହୋତ୍ସବକୁ ଦେଖି ଏହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ପହଞ୍ଚିଛନ୍ତି ଯେ ଯେପରି ମେ-ପୋଲ ନୃତ୍ୟରୁ ୟୁନାନୀ ନାଟକର ଜନ୍ମ, ସେହିପରି ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ-ଉତ୍ସବରୁ ଭାରତୀୟ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିବା ସମ୍ଭବ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, ମହେନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବ ଅବସରରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ଏ ମତ ବିଶେଷ ଫଳପ୍ରଦ ନୁହେଁ ।

ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ

ଆମେ ଆଜି ଯାହାକୁ 'ନାଟକ' କହୁଛୁ, ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହାକୁ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ କୁହାଯାଏ । 'ନାଟକ' ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ କୌଣସିଠାରେ ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଭାଗ ଭାବରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । କାବ୍ୟର ଦୁଇପ୍ରକାର ରୂପ; ଯଥା- ଶ୍ରବ୍ୟକାବ୍ୟ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ପ୍ରଥମୋକ୍ତ ବିଭାଗରେ କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟ, ମୁକ୍ତକ, କଥା, ଚମ୍ପୂ, ଆଖ୍ୟାୟିକା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥିବାବେଳେ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଭାଗର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହେଉଛି ରୂପକ ବା ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ସଂସ୍କୃତରେ ନାଟକ ଅର୍ଥରେ ଆମେ ରୂପକକୁ ପାଇଥାଉ । ଏହି ରୂପକ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ।

ଶ୍ରବ୍ୟକାବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ମହାକାବ୍ୟ, କାବ୍ୟ, କବିତା, ଉପନ୍ୟାସ, ଗଳ୍ପ ଆଦିକୁ ପାଉ । ଏସବୁକୁ ଆମେ ଶୁଣିପାରୁ । ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ଏସବୁରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ମାତ୍ର ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଉଭୟ ଦୃଶ୍ୟଶକ୍ତି ଏବଂ ଶ୍ରବ୍ୟଶକ୍ତି କାମ କରିଥାଏ । ଅଭିନେୟତା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ଅଭିନୟ ଯୋଗ୍ୟତା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ବା ନାଟକର ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟରେ ଉଭୟ କାବ୍ୟତ୍ୱ ଏବଂ ଅଭିନୟତ୍ୱ ଥିବାରୁ ଏହାକୁ 'ମିଶ୍ରକଳା' ବା Composite Art କୁହାଯାଏ । ମିଶ୍ରକଳାରେ 'ଅଭିନୟ' ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣକାର ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜଙ୍କ ମତରେ- 'ତତ୍ରାଭିନେୟଂ ଦୃଶ୍ୟମ୍' । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ବାମନ ମଧ୍ୟ ସେହି ଅଭିନୟ ଶକ୍ତି ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି- "ଅଭିନୟାତ୍ମକଂ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟମ୍" ।

ସମସ୍ତ କାବ୍ୟମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକ ହେଉଛି ଶ୍ରେଷ୍ଠ । ତେଣୁ କୁହାଯାଏ- 'କାବ୍ୟେଷୁ ନାଟକ ରମ୍ୟମ୍' । 'କଳା' କହିଲେ ଶିଳ୍ପ, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ, ଚିତ୍ରବିଦ୍ୟା, କାବ୍ୟ

ଆଦିକୁ ଆମେ ଯେପରିଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଉ, ନାଟକକୁ ସେହିଭଳି ଆମେ ଗ୍ରହଣ କରି ନ ଥାଉ । କାରଣ ଏହା ଏକାଧାରରେ ଶିଳ୍ପ, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ, ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟ ଆଦି ସମସ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚାରୁକଳାର ଏକ ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ବା ମିଶ୍ରକଳା । ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ବା ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ ନାଟ୍ୟକଳାର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କର୍ମକ୍ଳାନ୍ତ ମାନବ ଅବସର ବିନୋଦନ ପାଇଁ ନାଟକ ଦେଖିଥାଏ । ଏହା ମଧ୍ୟ ଜ୍ଞାନ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ । କାବ୍ୟ ସଦୃଶ ଏଥିରୁ ମଧ୍ୟ ଚତୁଃବର୍ଗ ଫଳ ଅର୍ଥାତ୍ ଧର୍ମ-ଅର୍ଥ-କାମ-ମୋକ୍ଷ ପ୍ରାପ୍ତି ହୋଇଥାଏ ।

ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ବିଷୟବସ୍ତୁରେ କୌଣସି ସୀମାରେଖା ଟାଣିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏହା ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, କାଳ୍ପନିକ, ସୁଖାନ୍ତକ, ଦୁଃଖାନ୍ତକ, ପ୍ରହସନଧର୍ମୀ ଆଦି ହୋଇପାରେ । "ଭରତଙ୍କ ମତରେ- ଏପରି ଜ୍ଞାନ ନାହିଁ, ଶିଳ୍ପ ନାହିଁ, ବିଦ୍ୟା ନାହିଁ, କୌଶଳ ନାହିଁ, କର୍ମ ନାହିଁ, ଯାହା ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୁଏନାହିଁ । ନାଟକର ମୂଳ ନିଦାନ ରସ । ପରଂବ୍ରହ୍ମ ରସର ଆଧାର ଏବଂ ସେ ବିଶ୍ୱସଂସାରରେ ସର୍ବତ୍ର ବିଦ୍ୟମାନ । ତେଣୁ ଜଗତ୍ ଓ ଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବସ୍ତୁରେ ରସ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଆନନ୍ଦର ବୀଜ ନିହିତ । ସେ ସବୁକୁ କାବ୍ୟରେ ନିବଦ୍ଧ କରି, ରସାତ୍ମକ ରୂପ ଦାନ କରିବା କବି ବିଶେଷତଃ ନାଟ୍ୟକାରର କାର୍ଯ୍ୟ । ଜଗତରେ କୁରୂପ, ଅସୁନ୍ଦର ବା ରସବର୍ଜିତ ହୋଇ କୌଣସି ବସ୍ତୁ ନାହିଁ । ଯେତେ ଅଶୋଭନ, କୁତ୍ସିତ, ଭୀଷଣ, ବୀଭତ୍ସ, ହୀନ ଓ ବିକୃତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କବି ଓ ନାଟ୍ୟକାରର ଲୋକୋତ୍ତରର ବିଭାବନା ବଳରେ ରସବୋଧର କାରଣ ଓ ସୁଖାତ୍ମକ ଅନୁଭୂତିର ଉପକରଣରେ ପରିଣତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ, ଏପରି କୌଣସି ବସ୍ତୁ ଜଗତରେ ନାହିଁ ।" (ନାଟକ ବିଚାର, ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ, ପୃ-୭)

ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ସୀମା କଳ୍ପନାତୀତ । ସଂସ୍କୃତର 'ରୂପକ' ଏବଂ ଇଂରାଜୀର 'Drama' ଉଭୟ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ଓଡ଼ିଆରେ 'ନାଟକ' ରୂପରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲେ ହେଁ, ରୂପକର ପରିସର ଯଥେଷ୍ଟ ବ୍ୟାପକ । ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ସୀମାରେଖାଠାରୁ ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବହୁଦୂର ଆଗେଇ ଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତର ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଛାଡ଼ି ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଆଚାର ବିଚାର ଏବଂ ଭୂମି ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତ

ଲୋକବୃତ୍ତର ଏକ ସଫଳ ଅନୁକରଣ ହେଉଛି ନାଟକ । ଲୋକବୃତ୍ତ କହିଲେ

ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ଗତିଶୀଳ ରୂପକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଲୋକବୃତ୍ତର ଏକ ରସସିକ୍ତ ରୂପ ଏଥିରେ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ପ୍ରଣେତା ଭରତମୁନି ନାଟ୍ୟର ଶରୀରକୁ ଇତିବୃତ୍ତ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟ ରଚନା ମାନେ ହିଁ ଏକ ପ୍ରକାର ବୃତ୍ତ ରଚନା । ଭାବକୁ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନିତ କରିବା ହେଉଛି ବୃତ୍ତରଚନାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ । ଉପଯୁକ୍ତ ବିଭାବ, ଅନୁଭାବ ଏବଂ ସଞ୍ଚାରୀ ଭାବର ସଂଯୋଗ ଏଥିରେ ଘଟିବା ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । ଇଂରାଜୀରେ ଏହାକୁ 'ଅବଜେକ୍ଟିଭ୍ କୋରିଲେଟିଭ୍' (objective correlative) କୁହାଯାଇଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର ସ୍ୱଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ରେଖାପାତ କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ କହନ୍ତି- ଏଥିରେ ରହିବ ।

(କ) ଏକକ ବା ଐକ୍ୟସମ୍ପନ୍ନ ରୂପ- ଏହା ସରଳ କିମ୍ବା ଯୌଗିକ ହୋଇପାରେ ।

(ଖ) ସନ୍ଧି ସମନ୍ୱିତ ରୂପ- ମୁଖ-ପ୍ରତିମୁଖ-ଗର୍ଭ-ବିମର୍ଷ-ଉପସଂହୃତି ବା Exposition-Rising action-climax-Falling action and Denoument କିମ୍ବା ଏହାକୁ Exposition-Rising action-clash and climax ଏହିପରି ଚାରିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ବୃତ୍ତମାତ୍ରେ ହିଁ ସୁଷମ ସନ୍ଧିଯୁକ୍ତ ହେବା ବିଧେୟ ।

(ଗ) ଅଗ୍ରଗତିଶୀଳତା- ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅବିରାମ ଗତିରେ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଆଗେଇ ନେବା ଅର୍ଥାତ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଭବିଷ୍ୟତର ପରିଣାମ ଦିଗକୁ ଆଗେଇନେବା ।

(ଘ) କ୍ରମବିନ୍ୟସ୍ତ ରୂପ- ଖାପଛଡ଼ା ଭାବେ ଘଟଣାର ବିକାଶ ଘଟିଲେ ବୃତ୍ତର କ୍ରମ ଭଙ୍ଗର ଭୟ ଥାଏ । ତେଣୁ ପୂର୍ବ ସହିତ ପରର କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ସଂଯୋଗ ଘଟିବା ଉଚିତ୍ । ଏକର କ୍ରମପରିଣତି ହିସାବରେ ଅନ୍ୟର ଉପସ୍ଥିତି ଏଠାରେ ସର୍ବାଦୌ ସ୍ୱାଗତଯୋଗ୍ୟ ।

(ଙ) ଔତ୍ସୁକ୍ୟମୟତା- ଏଭଳି ଘଟଣା ସମାବେଶ ହେବ, ଯାହା ଦର୍ଶକର ଔତ୍ସୁକ୍ୟକୁ ବୃଦ୍ଧି କରି ପାରୁଥିବ । ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ହେଉଛି ବୃତ୍ତର ପ୍ରାଣ । ଐକ୍ୟର ସୁଷମା, ସନ୍ଧିର ସୁଷମ ବିକାଶ, ଅଗ୍ରଗତିଶୀଳତା ଏବଂ କ୍ରମପରିଣତିଶୀଳତା ଥାଇ ଯଦି ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ନ ରହିବ ତା'ହେଲେ ସେସବୁ ବୃଥା । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ବୃତ୍ତ ହେଉଛି ଏକ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଏବଂ ଅବିରାମ ଔତ୍ସୁକ୍ୟଧାରା, ଘଟଣା ବା ପରିଣତିରେ ଯାହାର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଉପସଂହାର ବା ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପରିଣତିରେ ଯାହାର ଶେଷ ।

(ଚ) ଆବେଗମୟତା- ନାଟକରେ ଔତ୍ସୁକ୍ୟ ଏବଂ ଭାବାବେଗ ପରସ୍ପରର ହାତ ଧରାଧରି ହୋଇ ଚାଲେ । ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟର ପରିପୋଷକ । ଏହି କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଆବେଗକୁ ଇଂରାଜୀରେ 'ଟେମ୍ପୋ' କୁହାଯାଏ ।

ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର କେତୋଟି ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବା ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହେବ । ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତର ଯେଉଁ କେତୋଟି ଦିଗ ବାରମ୍ବାର ଆମ ସମ୍ମୁଖରେ ଆମ ନିକଟରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ହୁଏ, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- ସନ୍ଧି ବିଭାଗ, ଅଙ୍କ ବିଭାଗ, ଐକ୍ୟ, ଅଗ୍ରଗତି, କ୍ରମ, ଔତ୍ସୁକ୍ୟ, ଆବେଗମୟତା ଏବଂ ଉପକରଣ ସଂଯୋଗ ଇତ୍ୟାଦି ।

ନାଟକର ଭେଦ

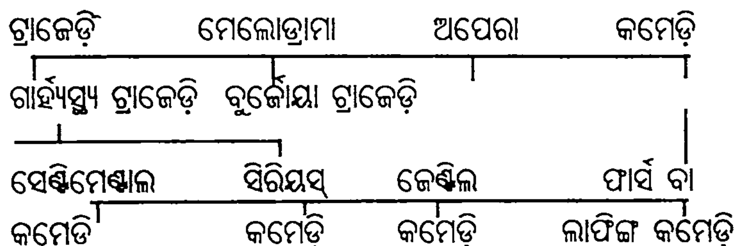
ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ପ୍ରକାର ଭେଦ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବା ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର; ଯଥା- ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶ୍ରାବ୍ୟ । ସଂସ୍କୃତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ଅନ୍ୟନାମ ମଧ୍ୟ ରୂପକ । ରୂପକ ୧୦ ପ୍ରକାରର ଏବଂ ଉପରୂପକ ୧୮ ପ୍ରକାରର ଦେଖାଯାଏ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟକୁ ୧୦ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- (୧) ନାଟକ (୨) ପ୍ରକରଣ (୩) ଅଙ୍କ (୪) ବ୍ୟାୟୋଗ (୫) ଭାଣ (୬) ସମବକାର (୭) ବୀଥୀ (୮) ପ୍ରହସନ (୯) ଡିମ (୧୦) ଈହାମୃଗ । ଭରତ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହି ୧୦ ରୂପର ସମସ୍ତ ନାମ, କର୍ମ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ ବିଷୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣରେ ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ନାଟକକୁ ୧୦ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ସମୟ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୪ଶ ଶତକରେ ନାଟକ ୧୦ ରୂପକ ଏବଂ ୧୮ଶ ଉପରୂପକ ଭେଦରେ ବିଭକ୍ତ । ଉପରୂପକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- (୧) ନାଟିକା (୨) ତ୍ରୋଟକ (୩) ଗୋଷ୍ଠୀ (୪) ସଟ୍ଟକ (୫) ନାଟ୍ୟରାସକ (୬) ପ୍ରସ୍ଥାନ (୭) ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ (୮) କାବ୍ୟ (୯) ପ୍ରେଙ୍ଖାନ (୧୦) ରାସକ (୧୧) ସଂଲାପକ (୧୨) ଶ୍ରୀଗଦିତ (୧୩) ଶିଳ୍ପକ (୧୪) ବିଳାସିକା (୧୫) ଦୁର୍ମଲ୍ଲିକା (୧୬) ପ୍ରକରଣୀ (୧୭) ହଲ୍ଲୀଶ (୧୮) ଭାଣିକ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଏକ ଅଙ୍କଠାରୁ ଦଶଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ରସ, ବିଷୟବସ୍ତୁ, କାର୍ଯ୍ୟ, ନାୟକ-ନାୟିକା ଆଦିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି କରାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତରେ କରୁଣରସ ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ୟରସର

ନାଟକ ଅଧିକ ଦେଖାଯାଏ । ଦଶଟିଯାକ ରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ଅଙ୍ଗୀରସ ହେଉଛି ଶୃଙ୍ଗାର, ବୀର କିମ୍ବା ଶାନ୍ତ ରସ । ସଂସ୍କୃତରେ କୌଣସି ସିରିଅସ ଡ୍ରାମା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଶୂନ୍ୟ; କିନ୍ତୁ କମେଡ଼ି ଦେଖାଯାଏ । ଅଧିକାଂଶ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ କମେଡ଼ି ଶ୍ରେଣୀର ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ଦେଖାଯାଏ । ସମାଲୋଚକ ନିକଲ ନାଟକକୁ ୫ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା – ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କମେଡ଼ି, ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି, ମେଲୋଡ୍ରାମା ଏବଂ ଫାର୍ସ । କମେଡ଼ି ଏବଂ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପୁଣି ବହୁ ବିଭାଗ ରହିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ରେ ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି- ଭୟ-ବିସ୍ମୟ-କରୁଣ ରସାତ୍ମକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ କମେଡ଼ି ନାଟକ । ପୁନର୍ବାର ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଚାରିଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- (୧) ଜଟିଳ ଟ୍ରାଜେଡି (Complex), (୨) କାରୁଣ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Pathetic), (୩) ନୀତିମୂଳକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Ethical), (୪) ସରଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Simple) । ପରେ ପରେ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ସେଇଟି ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (Spectacular) । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ କମେଡ଼ି ହେଉଛି ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା- (୧) ଖାଣ୍ଟି କମେଡ଼ି, (୨) ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କମେଡ଼ି । ସମାଲୋଚକଗଣ କମେଡ଼ିକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- (୧) ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି, (୨) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ସାଟାୟାର (ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ), (୩) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ମ୍ୟାନର୍, (୪) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ଇଣ୍ଟ୍ରିଗ୍ (ଚକ୍ରାନ୍ତ), (୫) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ କ୍ୟାରେକ୍ଟର୍ (ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ), (୬) ଲୋ'କମେଡ଼ି (ଲଘୁହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ) । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ ଥିଲା ଏହିପରି –

ନାଟକ



ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ କିନ୍ତୁ କମେଡ଼ିକୁ ଏବଂ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ଯଥାକ୍ରମେ ୮ ଭାଗ ଏବଂ ୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- କମେଡ଼ି : (୧) କମେଡ଼ି (୨) ସାଟାୟାରିକ କମେଡ଼ି (୩) ଡ୍ରେମ୍ କମେଡ଼ି, (୪) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ରୋମାନ୍ସ (୫) କମେଡ଼ି ଅପ୍ ମ୍ୟାନର୍ସ (୬) ଜେଣ୍ଟିଲ କମେଡ଼ି (୭) କମେଡ଼ି ଅଫ ଇଣ୍ଟ୍ରିଗ୍ (୮) ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ କମେଡ଼ି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି - (୧) ଖାଣ୍ଟି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୨) କରୁଣ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୩) ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୪) ହିରୋଇକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି (୫) ଡୋମେଷ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଇତ୍ୟାଦି ।

ଗଠନ ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ହେଉଛି (୧) କ୍ଲାସିକାଲ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ (୨) ଗୀତିନାଟ୍ୟ, ଅପେରା ଓ ନାଟକ । ଗୋଟିଏ କାହାଣୀକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଗଢ଼ିଉଠିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟ ବିଭାଗଟି ଗୀତ ଏବଂ ସଂଳାପକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ରସ ସମାବେଶର ପରିମାଣ, ରଚନାରୀତି, ବିଷୟର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଉପାଦାନ ଆଦି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ହୋଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସମାଲୋଚକଗଣ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି -

୧. ରସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ଭୟ ପ୍ରଧାନ, ଶୋଚନା ପ୍ରଧାନ ଏବଂ ବିସ୍ମୟ ପ୍ରଧାନ ।
୨. ବିଷୟବସ୍ତୁର ଉତ୍ସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ଧର୍ମମୂଳକ, ସାମାଜିକ ଏବଂ ଗାର୍ହସ୍ଥ୍ୟ ।
୩. ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ : ଗଠନ ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ - କ୍ଲାସିକାଲ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ
ରୂପାୟନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ସାଙ୍କେତିକ ଏବଂ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ
ବଚନ ଭଙ୍ଗୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ - ସ୍ୱାଭାବିକ ଏବଂ ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ

ସେହିପରି କମେଡ଼ିର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି ।

୧. ରସଦୃଷ୍ଟିରୁ- ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ (କମେଡ଼ି), ଅନ୍ୟ ରସମିଶ୍ରିତ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ (Drama), ଗୁରୁରସାତ୍ମକ (Serious comedy)
୨. ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ- ଲଘୁ ପରିସ୍ଥିତି ପ୍ରଧାନ ବା ଫାର୍ସ, ଉଦ୍ଭଟ ପ୍ରଧାନ, ହିଉମର ପ୍ରଧାନ, ସାଟାୟାର ପ୍ରଧାନ, ମ୍ୟାନର ପ୍ରଧାନ,
୩. ବିଷୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ-ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ, କାଳ୍ପନିକ (Phantatia), ପ୍ରେମମୂଳକ (Romantic), ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ମୂଳକ (Intrigue)

ନାଟକର ଗଠନ ରୀତି

ନାଟକର ଦୁଇଟି ପକ୍ଷ ଥାଏ । ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ଭାବପକ୍ଷ ଏବଂ ଅନ୍ୟଟି ହେଉଛି ଆଙ୍ଗିକ ପକ୍ଷ । ଭାବପକ୍ଷକୁ ଆତ୍ମିକ ବିଭାଗ କୁହାଯାଏ । ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହେଉଛି କଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ଚରିତ୍ର । କିନ୍ତୁ ଆଙ୍ଗିକ ବିଭାଗରେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଉପାଦାନ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କଥାବସ୍ତୁ

କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ନାଟକର ଆତ୍ମା । ଇଂରାଜୀରେ ଏହାକୁ 'ପ୍ଲଟ' କହନ୍ତି । ସାମାଜିକ, ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ କିମ୍ବା କାଳ୍ପନିକ ଯେକୌଣସି ସ୍ତରରୁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏହି କାହାଣୀର ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଆରମ୍ଭ ବିକାଶ ଏବଂ ପରିଣତି ରହିବ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଏହି କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ଘଟଣା ପ୍ରଧାନ, ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ, ଭାବ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଧାନ ହୋଇପାରେ । କାହାଣୀ ଗତିଯୁକ୍ତ ଏବଂ ପରିଣତି ପ୍ରଧାନ ହେବା ବିଧେୟ । ନାଟକର କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ କିମ୍ବା ବହିର୍ମୁଖୀ ହୋଇପାରେ । ଏହା ଗତିପ୍ରଧାନ କିମ୍ବା ଆବର୍ତ୍ତପ୍ରଧାନ ମଧ୍ୟ ହେବାରେ କୌଣସି ବାଧା ନାହିଁ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ପରିସରକୁ, କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ରଚନା ଶୈଳୀ (Diction), ଭାବ (Thought), ଦୃଶ୍ୟ (Spectacle) ସଙ୍ଗୀତ (Melody) ଆଦି ଛ'ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ଆରମ୍ଭ, ମଧ୍ୟକଥା ଏବଂ ପରିଣତି । ସେ ମଧ୍ୟ କାହାଣୀକୁ ସରଳ ଏବଂ ଜଟିଳ ଏପରି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର କାହାଣୀକୁ ପରୀକ୍ଷା କଲେ ସେଥିରେ ୪ଟି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ; ଯଥା- ପ୍ରୋଲଗ, ଏପିସୋଡ଼, ଏକ୍ସୋଡ଼ ଏବଂ କୋରସ୍ । ପୁନର୍ବାର କୋରସ୍ ମଧ୍ୟ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ; ଯଥା- ପ୍ୟାରୋଡ଼୍ (କୋରସ୍‌ର ପ୍ରଥମ ବିବୃତି), ଷ୍ଟେସିମନ (କୋରସ୍‌ର ସଙ୍ଗୀତ) ଏବଂ କୋମସ୍ (କୋରସ୍ ଏବଂ ଅଭିନେତାର ବିଳାପ) । ପ୍ୟାରୋଡ଼ର ପୂର୍ବରୁ ଯାହା ଥାଏ, ତାକୁ ପ୍ରୋଲଗ୍, ଦୁଇ କୋରସ୍ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ଅଂଶକୁ ଏପିସୋଡ଼୍ ଏବଂ ଶେଷ କୋରସ ସଙ୍ଗୀତର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶକୁ ଏକ୍ସୋଡ଼୍ କୁହାଯାଏ ।

ଭାରତୀୟ ମତାନୁସାରେ ବା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଅନୁସାରେ ନାଟକର ୫ଟ ଅବସ୍ଥା କଥା କୁହାଯାଇଛି; ଯଥା- ଆରମ୍ଭ, ପ୍ରୟାସ, ପ୍ରତ୍ୟାଶା, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ

ଫଳାଗମ । ଏହାକୁ ଆଧାର କରି ମଧ୍ୟ ନାଟକର ପଞ୍ଚ ସନ୍ଧି (ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ, ନିର୍ବହଣ ଗଢ଼ିଉଠିଛି । ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ବା ନାଟକରେ ୫ରୁ ୧୦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଙ୍କ ଥାଏ । ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧିକୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ ଦୁଇପ୍ରକାର ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ; ଯଥା- ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆଧିକାରିକ । ଯେଉଁଠି ନାୟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧି ଘଟେ ସେଠାରେ ଅଧିକାରିକ ଏବଂ ଯେଉଁଠାରେ ନାୟକର ଈପ୍ସିତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପୂରଣ ନ ହୋଇ ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ପୂର୍ତ୍ତି ଘଟେ ସେଠାରେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁ ଅଙ୍କ-ଦୃଶ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରେ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକରେ ୫ଟି ବିଭାଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ; ଯଥା- Exposition, Growth ବା Rising Action, Climax ବା Crisis, Denoument ବା Falling Action, Catastrophe ଇତ୍ୟାଦି । ଏଇ ପାଞ୍ଚ ବିଭାଗ ମୂଳରେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କାହାଣୀର ୫ଟିଯାକ ବିଭାଗର ପ୍ରଭାବ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥିଲା । ଇବ୍‌ସନ୍‌ଙ୍କ ସମୟକୁ ନାଟ୍ୟକଥାବସ୍ତୁର ଏଇ ବିଭାଗୀକରଣ ଅଦରକାରୀ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଇବ୍‌ସନ୍, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶଙ୍କ ଅଙ୍କଦୃଶ୍ୟର ଧରାବନ୍ଧା ଫର୍ମୂଲାକୁ ଭାଙ୍ଗି ପକାଇଲେ । ତିନିଅଙ୍କ/ଚାରିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକର ସୂତ୍ରପାତ ହେଲା । ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ସ୍ୱର ମଧ୍ୟ ବଦଳିଗଲା ।

ଡଃ ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ ମତରେ- "ନାଟ୍ୟ ଘଟଣା ସଂସ୍ଥାପନରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଦୁଇଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ । ପ୍ରଥମତଃ ଘଟଣାର ଏକ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ରୂପ ଦେବାକୁ ହେବ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ଜଟିଳତା ଆଣିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯେଉଁ ନାଟକର ଘଟଣାର ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ରୂପ ନ ଥାଏ, ତାହା ଦର୍ଶକଚିତ୍ତକୁ ଧରି ରଖିପାରେନା । ନାଟକର ପ୍ରତିଟି କ୍ରିୟା, ପ୍ରତିଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ କରି ତୋଳିବାକୁ ହେବ । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ କ୍ରିୟା ଓ ଜଟିଳତା ନ ରହିଲେ ନାଟ୍ୟରସ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇପାରେନା । ଏ ଦୁଇଟିଯାକ ଦିଗ ଆପାତବିରୋଧୀ ମନେହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ସୁମିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଉପରେ ହିଁ ନାଟକର ଉତ୍କର୍ଷ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ନାଟକର ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ କେନ୍ଦ୍ରାଭିକର୍ଷଣୀ ଶକ୍ତି ଓ କେନ୍ଦ୍ରାତିଗ ଶକ୍ତି ଏଇ ଦୁଇଟି ଶକ୍ତିର କ୍ରିୟା ଚାଲିଥାଏ । ଏକ ଶକ୍ତି ଘଟଣାକୁ କେନ୍ଦ୍ରଆଡ଼କୁ ମୁହାଁଇଥାଏ ଏବଂ ଆଉ ଏକ ଶକ୍ତି କେନ୍ଦ୍ରଠାରୁ ଘଟଣାକୁ ଦୂରେଇ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା ଚଳାଇଥାଏ । କେନ୍ଦ୍ର ସହିତ ସଂଯୋଗ ରକ୍ଷାକରି ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟକାର ଯେତେ କୌଶଳର ସହିତ

ବହୁବିସ୍ତୃତ ଜଟିଳ ଘଟଣାର ଜାଲ ବିଛାଇପାରେ, ସେ ତାଙ୍କର କାହାଣୀକୁ ସେତିକି ଅଧିକ କୌତୂହଳୋଦ୍ଦୀପକ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାନ୍ତି । ନାଟକର ମୂଳଧାରା ସଙ୍ଗରେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରଖି ବିଭିନ୍ନ ଉପଧାରା ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ କାହାଣୀ ରଚନାର ସୁନିପୁଣ କୌଶଳ ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇଥାଏ ।" (ନାଟକେର୍ କଥା-ପୃ. ୧୩/୧୪)

ନାଟକରେ ମୂଳ କାହାଣୀ ସହିତ ଅନେକ ଉପକାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଥାଏ । ମୂଳ କାହାଣୀ ଏବଂ ଉପକାହାଣୀ ମଧ୍ୟରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ ରହିଲେ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାହାଣୀ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକ ଆଗ୍ରହୀ ହୋଇଉଠେ । ନାଟକରେ ରସଧାରାର ସାଦୃଶ୍ୟ (Parallelism) ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ (Contrast) ନାଟକକୁ ମହିମାନ୍ୱିତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ିରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଯାଉଥିବା ବେଳେ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ିରେ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ ବିଶେଷଭାବେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଚରିତ୍ର

ନାଟକର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଚରିତ୍ର । ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ନାୟକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହି ଚରିତ୍ର କଥାବସ୍ତୁକୁ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ନାୟକର କେତେକ ବିଶେଷ ଯୋଗ୍ୟତା ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- କର୍ମକୁଶଳ, ସଦ୍‌ବଂଶଜ, ତେଜସ୍ୱୀ, କଳାକୁଶଳ, ବାକ୍‌ଚତୁର, ଜନପ୍ରିୟ, ଶାସ୍ତ୍ରଜ୍ଞ, ପ୍ରଜ୍ଞାସମ୍ପନ୍ନ, ଧାର୍ମିକ, ବିନୟୀ, ବୁଦ୍ଧିମାନ୍ ସୁଭାଷି, ସୁଦର୍ଶନ, ଉଦାର, ବୀର ଇତ୍ୟାଦି । ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ନାୟକକୁ ୪ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ଧୀରୋଦାତ୍ତ, ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ଧୀରଲଳିତ ଏବଂ ଧୀରପ୍ରଶାନ୍ତ । ନାୟିକା ପ୍ରତି ନାୟକର ମନୋଭାବ ଏବଂ ଆଚରଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ନାୟକକୁ ୪ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି ଯଥା- ଦକ୍ଷିଣ, ଶଠ, ଧୃଷ୍ଟ ଏବଂ ଅନୁକୂଳ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ପ୍ରତିନାୟକ ଧୀରୋଦ୍ଧତ, ପାପାଚାରୀ, ଲୋଭୀ, ବ୍ୟସନପରାୟଣ, ଦୁର୍ବିନୀତ ହେବ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ନାଟକର ନାୟିକାକୁ ୩ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ସ୍ୱକୀୟା, ପରକୀୟା ଏବଂ ସାଧାରଣୀ । ସ୍ୱକୀୟା ନାୟିକା ପୁଣି ୩ ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା- ଧୀରା, ଧୀରାଧୀରା ଏବଂ ଅଧୀରା । ପରକୀୟ ନାୟିକା ପୁନଶ୍ଚ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର; ଯଥା- କନ୍ୟକା ଏବଂ ପରୋଢ଼ା । ସାଧାରଣୀ ହେଉଛନ୍ତି ଗଣିକା ବା ବେଶ୍ୟା । ଏହାଛଡ଼ା ବ୍ୟବହାର ଏବଂ ଅବସ୍ଥା ଅନୁଯାୟୀ ନାୟିକା

ହେଉଛି ଆଠଶ୍ରେଣୀର; ଯଥା- ସ୍ୱାଧୀନଭର୍ତ୍ତୃକା, ବାସକସଜ୍ଜା, ବିରହୋତ୍କଣ୍ଠିତା, ଖଣ୍ଡିତା, କଳହାନ୍ତରିତା, ବିପ୍ରଲବ୍ଧା, ପ୍ରୋଷିତଭର୍ତ୍ତୃକା ଏବଂ ଅଭିସାରିକା । ନାୟିକାର ଦୂତୀଗଣ ହେଲେ- ସଖୀ, ଦାସୀ, ରଜକୀ, ଉପମାତୃକା, ପ୍ରତିବେଶୀନୀ, ଭିକ୍ଷୁଣୀ, ଚିତ୍ରକାରିଣୀ ଏବଂ ଦୂତୀ; ଏହାଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ହେଲେ ବିଦୂଷକ, ବୀଟ, ଶକାର, ଦୂତ, ପ୍ରତିହାରୀ ଏବଂ କଞ୍ଚୁକୀ ।

ଚରିତ୍ର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ R.G. Gordon କହନ୍ତି- By term Character we mean the dominant sentiments and beliefs of an individual at any given time whereby his attitude to himself and his environment is determined.... personality on the otherhand, is a much more complex matter and includes the ego and the character, it envolves all the heredity of the individual that is all the bodily and mental dispositions both actual and potential with which he is equipped at birth.

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକରେ କାହାଣୀ ପଛକୁ ଚରିତ୍ରର ସ୍ଥାନ ଦ୍ୱିତୀୟ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଭୁଲ୍ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ନୈତିକ ଆଦର୍ଶ, ଔଚିତ୍ୟ, ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ସଂହତି ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେବା ଦରକାର । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଚରିତ୍ର ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଥିବାବେଳେ କମେଡ଼ି ଘଟଣା ସଂସ୍ଥାପନା ଉପରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ହୋଇଥାଏ । କମେଡ଼ି ମାନବ ଜୀବନର ବାହ୍ୟ ଏବଂ ହାଲ୍କା ଦୃଶ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଚାରିତ୍ରିକରସ ଅପେକ୍ଷା କାହାଣୀରସ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବିଷୟର ନାମକରଣ ଏକକ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଘଟଣାର ସଂସ୍ଥାପନା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ପରସ୍ପର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଉଭୟର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଉପରେ ହିଁ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠୁଥାଏ । ନାଟକରେ ଅନେକ ଚରିତ୍ର ଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟରେ ଗତି ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠେ । ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଯେତେ ପରିମାଣରେ କାହାଣୀର ବକ୍ତବ୍ୟ ସହିତ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହେବ, ନାଟକ ସେତିକି ପରିମାଣରେ ସଫଳ ହେବ । ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଗତିବେଗକୁ ଶାଣିତ କରିଥା'ନ୍ତି ।

ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରରେ କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଫୁଟିଉଠିଥାଏ ।

ଆବେଗଧର୍ମିତା, ସକ୍ରିୟତା, ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଇତ୍ୟାଦି ମଧ୍ୟରେ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇପାରିଲେ ଚରିତ୍ର ବେଶ୍ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ହୋଇଉଠେ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଚରିତ୍ରର ନାଟକୀୟ ଉପଯୋଗିତା ଉପରେ ସଦାସର୍ବଦା ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଣସତ୍ତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥା'ନ୍ତି । "ଯେଉଁଠାରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଣସତ୍ତା ଯେତେ କମ୍, କାହାଣୀର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଗତିଭଙ୍ଗିମା ବା ସୂକ୍ଷ୍ମ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ସେଠାରେ ସେତିକି କମ୍ । ଅର୍ଥାତ୍ ସେହି ଅନୁପାତରେ କାହାଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱ ମଧ୍ୟ କମ୍ । ଚରିତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦାହୀନ କାହାଣୀ ଯେତେ ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକର ଘଟଣାର ସଂଯୋଗରେ ଗଢ଼ି ଉଠୁନା କାହିଁକି, ତା'ର ଲଘୁଭାବର ନ ହୋଇ ଉପାୟ ନାହିଁ । ମୋଟ କଥାହେଲା, ଚରିତ୍ରକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଯେପରି ଭଲ କାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ସେହିପରି ଭଲ କାହାଣୀକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ଓ କାହାଣୀର ମଣିକାଞ୍ଚନ ସଂଯୋଗ ଘଟିଥାଏ ।"

(ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା : ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ-ପୃ. ୨୩୫)

ବେଳେବେଳେ ନାଟକର ଯଥାର୍ଥ ନାୟକ ନିରୂପଣରେ ଅସୁବିଧା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଏଇ ନାଟକରେ ଏକାଧିକ ଚରିତ୍ର ସକ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଠିଥାନ୍ତି । ଏଭଳି ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ 'ଦ୍ୱୈତନାୟକ ବ୍ୟବସ୍ଥା' କୁହାଯାଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଅନେକ ପାର୍ଶ୍ୱଚରିତ୍ର ଥା'ନ୍ତି । ଏମାନେ ଘଟଣାକୁ ଆଗେଇ ନେଇଥା'ନ୍ତି ଏବଂ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ସହାୟତା କରିଥାନ୍ତି । ନାଟକରେ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ଟାଇପ୍ (type) ଚରିତ୍ର ଦେଖାଯା'ନ୍ତି । ମୂଳ କାହାଣୀ ସହିତ ଏମାନେ ବିଶେଷଭାବେ ଜଡ଼ିତ ନୁହନ୍ତି । ମାନବ ଜୀବନର କୌଣସି ବିଶେଷ ଦିଗ ବା ବିକୃତ ଦିଗକୁ ଏମାନେ ପରିସ୍ଫୁଟ କରାଇଥାନ୍ତି । ଏଇ ଧରଣର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ହେଲେ ପାଗଳ, ଭଣ୍ଡ, ମାତାଲ ଆଦି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ନାଟକରେ କେତେକ ନିଷ୍କ୍ରିୟ ବା ନିସ୍ତେଜ ଚରିତ୍ର ଥା'ନ୍ତି । ଏଇ ଚରିତ୍ରକୁ ସତର୍କତାର ସହ ଜଣେ ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାର ରୂପ ଦେଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ସାଙ୍କେତିକ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଏଇସବୁ ଚରିତ୍ରର ଜୀବନଧର୍ମ ସାଧାରଣତଃ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠିଥାଏ । ପ୍ରତିକୂଳ ଘଟଣା ସହିତ ଚରିତ୍ରର ସଂଘାତ ଘଟାଇ ଚରିତ୍ରର ଅସଙ୍ଗତି ଦେଖାଇବା ନାଟ୍ୟକାରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଯେଉଁସବୁ ସ୍ଥଳରେ ଘଟଣାର ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଜଟିଳତା ନାହିଁ; ସେହିସବୁ ସ୍ଥଳରେ ଚରିତ୍ର ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭ କରିଥାଏ ।

ସଂଳାପ

ନାଟକର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ସଂଳାପ । ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ନିଜ ନିଜର ମନୋଭାବ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥା'ନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାର ଏଇ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସବୁ କିଛି କହିଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ହେଉଛି ନେପଥ୍ୟ ନାୟକ । ମୁଖ୍ୟ ହେଉଛନ୍ତି ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର । ଉପନ୍ୟାସରେ ଔପନ୍ୟାସିକ ତାର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅଗ୍ରସର ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ଦେଇ ଯାହା କହିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏନି, ତାହା ଔପନ୍ୟାସିକର ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରେ ରୂପ ପାଏ । ପୂର୍ବାପର ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରି ଔପନ୍ୟାସିକ ବୁଝାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ; କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ସବୁବେଳେ ନେପଥ୍ୟରେ ରହିଥାଏ । ଯାହା କିଛି କହିବାର ଥାଏ, ସେସବୁ ଚରିତ୍ରମାନେ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ କହିଥାନ୍ତି ।

ସଂଳାପର କେତୋଟି ସମସ୍ୟା ରହିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- (୧) ଅଭିସରଣ (Progression), ପରିଚୟ ସ୍ଥାପନା (Exposition), ଔଚିତ୍ୟ (Plausibility) କାବ୍ୟିକ ନାଟକର ସମସ୍ୟା, ଚାଳନା ଶକ୍ତି (Tempo) । ପ୍ରଥମ ସମସ୍ୟା ହେଲା 'ଅଭିସରଣ' ବା ପ୍ରଗତିଶୀଳତା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟରେ ପଙ୍‌କ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ପରିସ୍ଥିତିକୁ କେବଳ ପରିଣତି ଦିଗରେ ନେଇଯାଏ ନାହିଁ; ଅଧିକନ୍ତୁ ଆଗାମୀ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ସମସ୍ୟା ହେଉଛି 'ପରିଚୟ ସ୍ଥାପନା' । ପଟ୍ଟଭୂମି ସଙ୍ଗରେ ଅର୍ଥାତ୍ ଯେଉଁ ଘଟଣାରୁ ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ଉତ୍ପତ୍ତି ଓ କ୍ରମପରିଣତି, ସେଇ ଘଟଣା ସହିତ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକକୁ ପରିଚିତ କରାଇବା । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟଟି ଔପନ୍ୟାସିକ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟରେ କରିଥାଏ । ସିଧାସଳଖ ବିବରଣୀ ଦେଇ ହେଉ କିମ୍ବା flash back ମାଧ୍ୟମରେ ହେଉ; କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ଯାହା କିଛି କରିବ, ତାହା ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ସଙ୍ଗତି ଓ ଔଚିତ୍ୟ ବଜାୟ ରଖି ନାଟ୍ୟକାର ଏହା ସମ୍ପାଦନ କରିଥାଏ । ତୃତୀୟ ସମସ୍ୟା ହେଲା 'ଔଚିତ୍ୟ' । ନାଟକୀୟ ସଂଳାପର ସାର୍ଥକତା ତା'ର ନାଟକୀୟ ପରିସ୍ଥିତିର ଉପସ୍ଥାପନା ଓ କ୍ରମବିକାଶର ସାଫଲ୍ୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ସଂଳାପର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଭାବ ଓ ଭାବନାସମ୍ପନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ସୁସଂହତ ରୂପାୟନ ସହିତ କାହାଣୀ ବା ଘଟଣାର ଅଗ୍ରଗତି ସାଧନ ।

ସଂଳାପର ସ୍ୱାଭାବିକତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସଂଳାପ ଯଥାସମ୍ଭବ ପାତ୍ରୋମୁଖୀ ହେବା ଉଚିତ୍ । ସଂଳାପର ଚତୁର୍ଥ ସମସ୍ୟା ସ୍ୱାଭାବିକ

ବନାମ କାବ୍ୟିକ ନାଟକ ବା ପୋଏଟିକ୍ ଡ୍ରାମାର ସମସ୍ୟାର କଥା । ଭାବଗତ ଏବଂ ଚରିତ୍ରଗତ ଔଚିତ୍ୟର ଦାବିଟି ପ୍ରସାରିତ କରିଦେଲେ ଅର୍ଥାତ୍ ସାର୍ବଭୌମ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଚାହିଦା ତୋଳି ରଖିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଭାବଭାଷାରେ, ଆଚାର ଆଚରଣରେ ସମସ୍ତ ବିଷୟରେ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଦାବି ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ହୋଇଉଠେ । ଏହାର ପରିଣାମ ହେଉଛି ଗଦ୍ୟ ନାଟକ । କିନ୍ତୁ କବିତ୍ୱ କହିଲେ କଳ୍ପନା କାରୁକାର୍ଯ୍ୟକୁ ବୁଝାଏ । ଯେତେବେଳେ ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଦାବି ଉତ୍କଟ ହୋଇ ଦେଖାଯାଇ ନ ଥିଲା, ସେତେବେଳେ ପଦ୍ୟବନ୍ଧ ବା କବିତ୍ୱମୟ ନାଟକ ସମାଦୃତ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆଜି ବାସ୍ତବତା ଓ ସ୍ୱଭାବିକତାର ଚାହିଦାର ମୂଲ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ବଢ଼ିଯାଇଛି । ଏହି ଚାହିଦା ସହିତ ଆମର ଔଚିତ୍ୟବୋଧ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ରଚନା ଗଦ୍ୟ ନାଟକ ହେଉ ବା କାବ୍ୟିକ ନାଟକ ହେଉ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଊଣାଅଧିକେ ସଂକେତାଶ୍ରୟୀ ଏବଂ ସେଥିରେ କମ୍ ବେଶୀ କାବ୍ୟିକତାର ସ୍ଫୁରଣ ରହିବ । ତେବେ ଗଦ୍ୟ ନାଟକରେ ଥିବା ସ୍ୱଭାବିକ ସଂଳାପ ପଦ୍ୟନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ସଂଳାପରେ ପଞ୍ଚମ ସମସ୍ୟା ହେଲା ଚାଳନା ଶକ୍ତି ବା ଟେମ୍ପୋ । ନାଟକର ସବୁ ଜାଗାରେ ସମାନ ଧରଣର ଟେମ୍ପୋ ନଥାଏ । ଟେମ୍ପୋ ନାଟକକୁ ଗତିମୁଖର କରିଥାଏ । ନାଟକର ଟେମ୍ପୋ ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧିରଖେ । ଅଭିଭୂତ ହୋଇ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଆଗ୍ରହର ସହିତ ଅପେକ୍ଷା କରେ, ତେଣୁ ସଂଳାପର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ହେଉଛି ଟେମ୍ପୋ ବା ଚାଳନା ଶକ୍ତି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକମାନେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- (୧) ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି, (୨) ଅପବାରିତ, (୩) ଜନାନ୍ତିକେ, (୪) ନେପଥ୍ୟଭାଷଣ, (୫) ଆକାଶଭାଷିତ । ଭାଷା ମଧ୍ୟରେ ବିଶିଷ୍ଟ ବାଗ୍‌ଭଙ୍ଗୀ, ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଆଞ୍ଚଳିକତା, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ପ୍ରୟୋଗ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ସଂଳାପର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ପରିସ୍ଫୁଟିତ ହୋଇଉଠେ । ନାଟକରେ ଭାଷାବୈଚିତ୍ର୍ୟ ରହିଲେ ନାଟକ ସରସ ଏବଂ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଭାଷା ପୁଣି କେବଳ ଚରିତ୍ର ବା ପରିବେଶ ଅନୁଯାୟୀ ହେଲେ ଚଳିବନି, ଯଥାସମ୍ଭବ ଭାଷା ମଧ୍ୟରେ ଆବେଗ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଦରକାର । ନାଟକର ଭାଷା କେବଳ ଭାବପ୍ରକାଶ କରି ନଥାଏ, ଏହା ଗତି ସଞ୍ଚାର କରିଥାଏ; ତେଣୁ ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ ବାକ୍ୟବିନ୍ୟାସ, ବିଭିନ୍ନ ବାକ୍ୟର ପାରସ୍ପରିକ ସଂଯୋଗ

ଉପରେ ଧ୍ୟାନଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟସଂଳାପ ସ୍ୱଭାବିକ ହେବା ଦରକାର ପୁଣି ନାଟକୀୟ ହେବା ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକୀୟତା ପାଇଁ ଭାଷାର ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ କେତେବେଳେ ଅତର୍କିତ, କେତେବେଳେ ଅତିଶୟିତ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ପୁନରାବୃତ୍ତ ଏବଂ କେତେବେଳେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକୀୟ ସଂଳାପର ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ ହେଲା ବାକ୍ୟର ହ୍ରସ୍ୱତା ଏବଂ କ୍ଷିପ୍ରତା । ଯଦି ସଂଳାପର ବାକ୍ୟ ଦୀର୍ଘ-ଜଟିଳ ହେବ, ତେବେ ଉଚ୍ଚାରଣରେ ଅସ୍ୱାଭାବିକତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଅସାମପିକା କ୍ରିୟା ଅଥବା ସଂଯୋଜକ ଅବ୍ୟୟର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ରହିଲେ ନାଟକର ଗତି କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଥାଏ; ତେଣୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବାକ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକୀୟ ଗତି ଓ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଂଳାପର ପ୍ରଧାନ କାର୍ଯ୍ୟ । ନାଟ୍ୟକାର ଅନୁକୂଳ ଘଟଣା-ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରି ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ସମାଜକୁ ଶୁଣାଇଥାଏ ।

ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ

ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ଗଠନ କଳାରେ ଏକ ବିଶେଷ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଐକ୍ୟବିଧି । ଏହା ପୁଣି ତିନିପ୍ରକାର ଯଥା; (୧) ଘଟଣାର ଐକ୍ୟ (Unity of action) (୨) ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟ (Unity of place) (୩) କାଳର ଐକ୍ୟ (Unity of time) । ଏହି ଐକ୍ୟବିଧି ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଅମଳରୁ ଗଡ଼ି ଆସିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏବଂ ସମସାମୟିକ ଦାର୍ଶନିକଗଣ ବିଷୟଐକ୍ୟ ଏବଂ କାଳଐକ୍ୟ ଉପରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଆଲୋକପାତ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ନାଟକକୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରିଥାଏ ।

ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ଉପରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନିଜର ସୁଚିନ୍ତିତ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକାହାଣୀର ଏକକତ୍ୱ ଆବଶ୍ୟକ । ଏକକତ୍ୱ କହିଲେ ନାୟକର ଏକକତ୍ୱକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ମଣିଷ ଜୀବନରେ ନାନା ଘଟଣା ଘଟିଥାଏ । କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ସହିତ ଅନ୍ୟଟିର ହୁଏତ ସଂଯୋଗ ନ ଥାଇପାରେ; ତେଣୁ ସବୁ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ଏକତ୍ର କଲେ ଯେ ଘଟଣା ଐକ୍ୟ ହେବ, ତା' ନୁହେଁ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ । ଯେଉଁସବୁ ଘଟଣା ପରସ୍ପରସାପେକ୍ଷ ନୁହେଁ, ସେସବୁର ସଂଯୋଗରେ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ଯେଉଁସବୁ ଘଟଣାର ସମବାୟରେ ଐକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ - ଘଟଣାର ଏକମୁଖୀ କ୍ରମପରିଣତି ଘଟିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ, ସେସବୁର ଏକତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନାରେ

ଐକ୍ୟହାନି ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଏକକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ କାହାଣୀ ସମର୍ଥନ କରନ୍ତି । ତେଣୁ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ କହିଲେ ସେ ଏଇ ଜାତୀୟ ଏକକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକ କାହାଣୀ କଥାହିଁ କହିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏକାଧିକ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରି ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ରକ୍ଷା କରାଯାଇପାରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'କାଳଗତ ଐକ୍ୟ' ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ମହାକାବ୍ୟର କାଳବ୍ୟାପ୍ତି ସୀମାହୀନ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ଚବିଶ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ବା ସୂର୍ଯ୍ୟର ଏକ ଆବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ । କେହି କେହି ଏହାକୁ ୧୨ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ Single revolution of the sun କୁ ସିଙ୍ଗଲ ଡେ (Single day) ଅର୍ଥରେ ପ୍ରଚାର କଲେ ପ୍ରଥମେ ଗିରାଲଡ଼ି ସିଣ୍ଟିଓ । ୧୫୪୮ରେ Robertelli ଏହି Single revolution of sunକୁ ବାର ଘଣ୍ଟାରେ ସୀମିତ କଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ରାତ୍ରିରେ ମଣିଷ ବିଶ୍ରାମ ନେଇଥାଏ । ତା'ର କ୍ରିୟାକଳାପ ୧୨ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତ ହେଉଛି- "In a play one cannot represent an action with a number of parts going on simultaneously, one is limited to the part on the stage and connected with the actors " ଅର୍ଥାତ୍ ଏକ ସମୟରେ ବହୁସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୟ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ମଞ୍ଚର ସୀମାରେଖା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ହେବ ।

ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ Maggi ତାଙ୍କର ପୁସ୍ତକରେ ପ୍ରଥମ ୧୫୫୦ରେ ଆଲୋଚନା ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ କଳାଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି- ଏକମାସର ଘଟଣାକୁ ତିନିଘଣ୍ଟାରେ ଅଭିନୟ କରି ଦେଖାଇଦେଲେ ତାହା ଅବିଶ୍ୱାସ୍ୟ ହେବ । ଯଦି କୌଣସି ଦୂତକୁ ମିଶର ପଠାଯାଏ ଏବଂ ସେ ଯଦି ଦୁଇଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ଫେରିଆସେ ତାହେଲେ ବ୍ୟାପାରଟି ନିଶ୍ଚୟ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ହୋଇଉଠିବ; ତେଣୁ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଯେତେ ସମୟ ଆବଶ୍ୟକ, ଏଇ ମାତ୍ରାଟି ତା'ର ପାଖାପାଖି ରଖିଦେଲେ ଆଉ ସନ୍ଦେହ ରହିବନି । ସ୍ପିନରଗାନଙ୍କ ମତରେ- "The closer action and representation coincide, the clear becomes the necessity of a limitation in place as well as in time."

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟର ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀକୁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଗ୍ରହଣ କର

ନାହାନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଘଟଣା ବହୁ ସ୍ଥାନରେ ସଂଘଟିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହା ମଧ୍ୟ ବହୁକାଳର ଅପେକ୍ଷା ରଖିଛି । ଉତ୍ତରରାମଚରିତ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର କାଳର ବ୍ୟବଧାନ ୧୨ବର୍ଷ । ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ବ୍ୟତୀତ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ଐକ୍ୟ ରହିଛି ତାହା ହେଉଛି ରସାନ୍ୱିତି ବା ପ୍ରଭାବାନ୍ୱିତି । ରସଗତ ଐକ୍ୟ ଉପରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାର ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଏକକରସ ପ୍ରଧାନ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବର୍ଦ୍ଧନ ଲାଗି ଅନ୍ୟ ରସର ଅବତାରଣା ରହିବ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକରେ ରସଗତ ଐକ୍ୟ ଯେପରି ଭଙ୍ଗ ନ ହୁଏ ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ ।

ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସବୁ ନାଟକରେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ମଧ୍ୟ ସୁରକ୍ଷିତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ପ୍ରତି ଆଦୌ ସଚେତନ ନୁହନ୍ତି କହିଲେ ଚଳେ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ (Confict)

ନାଟକର ପ୍ରାଣ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମନୁଷ୍ୟ-ମନୁଷ୍ୟ, ମନୁଷ୍ୟ ଓ ସମାଜ, ମନୁଷ୍ୟ ଓ ଅଦୃଷ୍ଟ, ଚରିତ୍ର ଚରିତ୍ର, ମନ ମନ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଚେତନସତ୍ତା ସହିତ ଅବଚେତନ ସତ୍ତାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇ ମାନସିକ ପ୍ରବୃତ୍ତିଗତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ରୂପାୟିତ କରାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ମିଳନାନ୍ତକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ । ଆଳଙ୍କରିକମାନଙ୍କ ମତରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ରସାନୁଭୂତିର ପରିପନ୍ଥୀ ବା ଚିତ୍ତବିକ୍ଷେପକ ।

ଆଦର୍ଶ, ସ୍ୱାର୍ଥ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅବତାରଣା । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ନିୟତି ବିରୋଧରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ରୂପାୟନ ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର । ତେବେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇଶ୍ରେଣୀର ଯଥା- ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ବର୍ହିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ନାଟକରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ରହିଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାନସିକ ସ୍ତରର ବା ଅନୁଭବର ବିଷୟ । ପ୍ରବୃତ୍ତି ସହ ନିବୃତ୍ତିର, ସମାଜ ସହ ଚେତନାର, ଆଦର୍ଶ ସହ ବାସ୍ତବତାର ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଚରିତ୍ର-ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ, ପରିସ୍ଥିତି-ପରିସ୍ଥିତିକୁ ନେଇ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ସୁଖାନ୍ତକ ନାଟକରେ ଏହା ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ଦେଖାଯାଏ । ସୁଖାନ୍ତ ନାଟକର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସାମୟିକ

ହୋଇଥିବାବେଳେ ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସ୍ଥାୟୀ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ବୁଦ୍ଧିଗତ । ଶିକ୍ଷାର ଦ୍ରୁତପ୍ରସାର, ନାନାମତର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଚାର ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଅଧିକାର ପ୍ରାପ୍ତି ଆଦି ଫଳରେ ମଣିଷର ମନ ସମାଜ ସଚେତନଶୀଳ ଏବଂ ବିଶେଷ ବିଶେଷ ମତାଶ୍ରୟୀ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ସମାଜନୀତି ଓ ଯୌନଚେତନାର ବିରୋଧ, ବିବାହ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଅଧିକାରର ସଂଘର୍ଷ, ମାଲିକ ଶ୍ରମିକର ବିବାଦ, ସମାଜତନ୍ତ୍ର ସହ ଧନତନ୍ତ୍ରର ବିରୋଧ, ଯନ୍ତ୍ର ସହିତ ଜୀବନର ସଂଗ୍ରାମ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟା ଆଧୁନିକ ନାଟକକୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୁଖର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘାତ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ନ ପାରେ । ହେଲେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ବୃତ୍ତିର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିରୋଧ, ଘଟଣା ସନ୍ନିବେଶର ବୈଷମ୍ୟରେ ସଂଘାତ ବା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ନାନା ଜଟିଳ ଏବଂ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରୂପ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ନାଟକରେ ସଙ୍କଟ ଏବଂ ଆବର୍ତ୍ତ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନ ପାରିଲେ ଦର୍ଶକଚିତ୍ତର କୌତୂହଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଫଳରେ ନାଟକ ସଫଳ ହୁଏନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘାତର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଉତ୍କଣ୍ଠା (Suspense)

ନାଟକରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ନ ରହିଲେ ନାଟକ ଉପଭୋଗ୍ୟ ହୁଏନାହିଁ । ଏହା ଦର୍ଶକର ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୁଏନାହିଁ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଆଗ୍ରହ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଯେଉଁ ନାଟକରେ ବିସ୍ମୟ ଉତ୍ପାଦନକାରୀ ଶକ୍ତି ଯେତେ ପ୍ରଖର, ସେ ନାଟକ ସେତେ ସଫଳ । ବିସ୍ମୟ ଓ ଉତ୍ତେଜନା ଯୋଗୁଁ ଉତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥାଏ ।

ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେଲେ ଦର୍ଶକ କିଛି ଜାଣିଥିବ ଏବଂ କିଛି ଅଜଣା ମଧ୍ୟ ତା'ର ରହିଥିବ । ଏଇ ଅଜଣା ଅଂଶ ନେଇ ଉତ୍କଣ୍ଠା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକର ମନକୁ ଯେତେ ବିଳମ୍ବିତ କ୍ରିୟା ମଧ୍ୟରେ ଖେଳାଇପାରିବ, ସେ ସେତିକି ପରିମାଣରେ ନାଟ୍ୟୋତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି କରିପାରିବ । କୌଣସି ଏକ ଅସହାୟ ଲୋକକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଆସିଥିବା ଦୁର୍ବୃତ୍ତଟି ଛୁରି ଧରି ବାରମ୍ବାର ଲୋକଟି ପାଖକୁ ଯାଉଥିବ ଏବଂ ଫେରିଆସି ଛୁରିକୁ ପରୀକ୍ଷା କରୁଥିବ – ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବିକୃତ ଶବ୍ଦ କରୁଥିବ । ଲୋକଟିକୁ ମାରିବାକୁ ଯାଇ ପୁଣି ଛୁରି ଫେରାଇ ଆଣୁଥିବ – ଏଇସବୁ ଘଟଣା ଦର୍ଶକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବୃଦ୍ଧି କରିଥାଏ; କାରଣ ସେ ଲୋକଟିକୁ ସତରେ ମାରିବ ନା ନାହିଁ ।

ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧିରଖେ । ଦର୍ଶକ ବୋର୍ ହୁଏନାହିଁ । ତା'ଭିତରେ ଆବେଗ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ନାଟକକୁ ଗତିମୁଖର କରିଥାଏ । ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ନାଟକଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇପାରେ ନାହିଁ ।

ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ (Dramatic Irony)

ନାଟକର ଗତିବେଗ ସୃଷ୍ଟିର ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ବା Dramatic Irony ଶ୍ଳେଷ ଅଳଙ୍କାର ଯେପରି ଦ୍ୱି-ଅର୍ଥବୋଧକ, ସେହିପରି ନାଟ୍ୟକାର ଘଟଣା ଏବଂ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ କୌଶଳକ୍ରମେ ଦ୍ୱି-ଅର୍ଥ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଯେଉଁଠାରେ ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ଘଟେ ସେଠାରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଉଭୟ କୌତୁକ ଏବଂ ବେଦନା ଜାତ କରାଇଥାଏ । କମେଡ଼ି ଏବଂ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଉଭୟରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ସଫଳ ରୂପାନ୍ତର ଦେଖାଯାଏ ।

ଶ୍ଳେଷରୁ ଉତ୍ସାରିତ ହାସ୍ୟର ମୂଳରେ ଅଛି ଆକସ୍ମିକ ଗୌରବବୋଧ । ଏଇ ଗୌରବବୋଧ ମଧ୍ୟରୁ ହାସ୍ୟ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରିଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଏକ ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏହାର ବେଦନାକୁ ଗଭୀର ଏବଂ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ କରିଥାଏ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ Ironyର ପ୍ରଚୁର ବ୍ୟବହାର ଯୋଗୁଁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ବିଷାଦବୋଧ ଏବଂ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଅଥେଲୋ ନାଟକରେ ଅଥେଲୋ ଯେତେବେଳେ ଡେସଡ଼ିମନାଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଆସିଛି, ସେତେବେଳେ ସରଳା ପତିପ୍ରାଣା ଡେସଡ଼ିମନା ସ୍ୱାମୀକୁ କହୁଛି- 'Will you come to bed, my lord ?' ଏଇ କଥା ମଧ୍ୟରେ ରହିଅଛି ଏକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଆଇରନି ।

ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅନୁଭୂତି ଓ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତତା ଉପରେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ସମ୍ପର୍କ ରୂପାୟନ ନିର୍ଭର କରେ । ଚରିତ୍ରର ଉକ୍ତିପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଦୁଇଟି ଅର୍ଥ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ସକ୍ଷମ ହେଲେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଫଳବତୀ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଘଟଣା ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥଟି ପରୋକ୍ଷ ଭାବେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିଥାଏ ।

ଆକସ୍ମିକତା (Unexpectedness)

ନାଟକର ଗତିରେ ଆକସ୍ମିକତାର ଭୂମିକାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ । ଦର୍ଶକର ମନ ସାଧାରଣତଃ ସାଧାରଣ ଘଟଣାର ଏକପ୍ରକାର ଅସାଧାରଣ ଉପସ୍ଥାପନା

ପାଇଁ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଥାଏ । ରହସ୍ୟ, ରୋମାଞ୍ଚ, ଉତ୍ତେଜନା ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସନ୍ନିବେଶରେ ଆକସ୍ମିକତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଗତିବେଗ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇଥାଏ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସାଧାରଣତଃ ଗୋଟିଏ ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶକ ନିକଟରେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥାଏ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦିଗଟି ଅପ୍ରକାଶିତ ରହିଥାଏ । ସେହି ଅନୁଦ୍‌ଘାଟିତ ଦିଗ ଦେଇ କୌଶଳର ସହିତ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଆସିଥାଏ ଏବଂ ଯାଇଥାଏ । ଏଇ ଆଗମନ ନିର୍ଗମନ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପୂର୍ବରୁ ଅଜଣା ଥିଲେ ଆକସ୍ମିକତା ସେଠାରେ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ଉତ୍ସାହୀ ଏବଂ କୌତୂହଳୀ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ତା'ପରେ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ଦୃଶ୍ୟର ଅନୁକୂଳତା ଏବଂ ପ୍ରତିକୂଳତା ମଧ୍ୟ ଏଇ ଆଗମନ-ନିର୍ଗମନ ଦ୍ୱାରା ଘଟିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ସୈନିକ ଯଦି ମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ ହୁଁକାର ଦେଇ ପ୍ରବେଶ କରେ ତାହେଲେ ତାହା ନାଟକରେ ଗତିବେଗ ସଞ୍ଚରିତ କରିଥାଏ । ଏଠାରେ ଆଗମନ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟର ଅନୁକୂଳ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟତ୍ର ଗୋଟିଏ ଯୁଦ୍ଧ ଦୃଶ୍ୟରେ ଯେଉଁଠି ସବୁପ୍ରକାର କୋଳାହଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ଭରି ରହିଛି ସେଠାରେ ହଠାତ୍ ଜଣେ ନାରୀ ଶାନ୍ତିର ପତାକା ଧରି ଦ୍ରୁତଗତିରେ ପ୍ରବେଶ କରେ, ସବୁ କୋଳାହଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜନା ହଠାତ୍ ନୀରବ ହୋଇଯାଏ । ଏଠାରେ ଆଗମନ ଦୃଶ୍ୟର ପ୍ରତିକୂଳ । ମରୁଭୂମି ଦୃଶ୍ୟରେ ଜଣେ ଲୋକ ତୃଷ୍ଣାରେ କାତର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ହଠାତ୍ ଜଣେ ଜଳପାତ୍ର ନେଇ ପ୍ରବେଶ କଲେ, ଲୋକଟିର ପ୍ରବେଶ ଦୃଶ୍ୟରସର ପ୍ରତିକୂଳ ହୋଇଥାଏ । ଏହିପରି ଭାବରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟର ରସରେ ଦର୍ଶକର ମନ ଅଭିଭୂତ ହୋଇଉଠିଲେ, ନାଟ୍ୟକାର ହୁଏତ ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ସ୍ୱଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ରର ଆକସ୍ମିକ ଆଗମନ ଘଟାଇ ରସର ପ୍ରବାହକୁ ବେଗବାନ୍ ଓ ଘନୀଭୂତ କରି ତୋଳିଥା'ନ୍ତି ଅଥବା ସେଇ ଦୃଶ୍ୟର ବିଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ରର ଅପସାରଣ କରି ବିରୋଧୀ ରସର ପ୍ରତିଘାତ ଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟରସର ପ୍ରବାହକୁ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ଓ ଆଲୋଡ଼ିତ କରି ତୋଳିଥା'ନ୍ତି । (ନାଟକେର କଥା ପୃ.୭-୮)

ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ଆକସ୍ମିକ ଭାବେ ଯେତେବେଳେ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ଓ ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ନାଟକର ଗତିବେଗ ବଢ଼ିଯାଇଥାଏ । ସେଠାରେ ନାଟକୀୟ ଆକସ୍ମିକତା ଗୋଟିଏ ନୂଆ ନାଟ୍ୟପଦ୍ଧତି ଅବଲମ୍ବନ କରି ଗଢ଼ିଉଠେ ।

ଗତିବେଗ (Action)

ଜୀବନ ଯେତେବେଳେ ଗତିଶୀଳ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ତାହା

ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ନାଟକରେ । ଦର୍ଶକଙ୍କର ଆଗ୍ରହ ଏବଂ କୌତୂହଳକୁ ଧରିରଖିବା ହେଉଛି ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଯେଉଁ ଗତିଶୀଳ ଦୃଶ୍ୟ ଚିତ୍ତକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରେ, ତାହାହିଁ ଆନନ୍ଦ । କେବଳ ଗତିରେ ଆନନ୍ଦ ନ ଥାଏ । ଏହି ଗତି ଯେତେବେଳେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ରୂପାନ୍ତର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଘଟେ, ସେତେବେଳେ ଆନନ୍ଦ ଜାତ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଯେତେବେଳେ ସମସ୍ତ ପ୍ରତିଯୋଗୀ ଏକ ସଙ୍ଗରେ ଦୌଡ଼ନ୍ତି, ତାହା ଆମ ଭିତରେ କୌଣସି ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟ ଆଣେ ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ ଫଳାଫଳ ଅନିଶ୍ଚିତ ଏବଂ ପ୍ରତିଯୋଗୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଏ ଆଗରେ ତ କିଏ ପଛରେ, ସେତେବେଳେ ଆମର ହୃଦୟ ବ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଏଇ ଗତିହିଁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟସନ୍ଧାନୀ ।

ନାଟକରେ action ଅର୍ଥାତ୍ କେବଳ movement ଅଥବା ଅପ୍ରୀତି ରହିଲେ ଚଳିବନି । ଅବସ୍ଥାନ୍ତର ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସ୍ଲେଗଲଙ୍କ ମତରେ- action is the true enjoyment of life, may life itself. ଗତିବେଗର ଧାରାକୁ ଉପଯୁକ୍ତଭାବେ କାର୍ଯ୍ୟ କରାଇବାର ଦାୟିତ୍ୱ ସ୍ୱୟଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର । ପ୍ରାଚ୍ୟ ମତରେ ନାଟ୍ୟଗତିକୁ ୫ଟି ସନ୍ଧିରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି ଯଥା- ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ, ନିର୍ବହଣ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନେ ଗତିବେଗକୁ ୪/୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- Introduction, rise, climax, fall ଏବଂ catastrophe । ସମାଲୋଚକ ଲାସନ ଏହାକୁ ଚାରିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

ନାଟକର ଗତି ପ୍ରଥମତଃ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଆଗମନ-ନିର୍ଗମନ ଓ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ମାଧ୍ୟମରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ଯଦି କେବଳ ଠିଆ ହେବା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ରହେ, ତାହା ବିରକ୍ତିକର ଲାଗେ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ତାକୁ ଯିବାଆସିବା ସହିତ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ବିଶେଷକରି ହାତ, ମୁଖ, ଚକ୍ଷୁ, ଭ୍ରୂ ଆଦିର ସଞ୍ଚାଳନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କେବଳ ଆଙ୍ଗିକ ଗତି ନୁହେଁ, ଏହା ସହିତ ବାଚିକ ଗତି ମଧ୍ୟ ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନ, ତେଣୁ ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱର ପରିସ୍ଥିତି ଅନୁସାରେ, ଉଚ୍ଚ ନୀଚ୍, କର୍କଶ, ମଧୁର ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶନ ଓ ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ମଧ୍ୟଦେଇ ନାଟକର ଗତିବେଗ ମନୁଷ୍ୟର ଅନ୍ତରରେ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇଥାଏ । ଆକ୍ସନ ଅଙ୍ଗ ଓ ବାକ୍ୟ ସଞ୍ଚାଳନ ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ଉଦ୍‌ଭବ ହୋଇ ନ ଥାଏ, ଅଧିକନ୍ତୁ ଏହା ବିଭିନ୍ନ ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ ମଧ୍ୟ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଅତିରିକ୍ତ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଖାଲି ବିରକ୍ତିକର ହୁଏ ନାହିଁ,

ଏହା ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଗତିବେଗକୁ ବ୍ୟାହତ କରିଥାଏ । ସେହିପରି ବାକ୍ୟ ସଞ୍ଚାଳନ ଯେତେବେଳେ ଅତିଶୟୋକ୍ତି, ଚିତ୍କାର କିମ୍ବା ସ୍ୱରର କସରତ୍‌ରେ ପରିଣତ ହୁଏ, ତାହା ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ହୋଇଉଠେ ।

ନାଟକର ଗତି ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ଦୃଶ୍ୟ-ଅଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଗତି ସାମୟିକ ଭାବେ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଗଲେ ହେଁ, ଦର୍ଶକର ମନରେ କିନ୍ତୁ ଏଇ ଗତି ବେଶ୍ ସତେଜ ଥାଏ । ତେଣୁ ଗତିର ଅସଲ ସ୍ଥାନ ହେଲା ମନୋଜଗତ । ସବୁ ନାଟକର ଗତି ମଧ୍ୟ ଏକ ପ୍ରକାର ହୋଇ ନ ଥାଏ । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ପ୍ରକାର ଗତି ଦେଖାଯାଏ, ସାଙ୍କେତିକ ବା ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ସେହି ଧରଣର ଗତିବେଗ ଦେଖାଯାଏନି । ନାଟକର ଗତିବେଗ ସମ୍ପର୍କରେ Theatre stage Vol. 1, 267 ପୃଷ୍ଠାରେ କୁହାଯାଇଛି- "In a word, dramatic action is the movement from one mental or emotional state to another and no play, however quiet, however lyrical, can exist without it." ସୁତରାଂ ନାଟକ ପାଇଁ ଗତିବେଗ ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ, ଯାହାର ବ୍ୟତିରେକେ ନାଟକ ସଫଳ ହେବା ଅସମ୍ଭବ ।

ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି

ଭରତ ଆଦି ଆଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ କଥାବସ୍ତୁରେ ପାଞ୍ଚଟି ଅନ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସମାବେଶ ଘଟାଇଛନ୍ତି, ଯାହାକୁ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି କୁହାଯାଏ । ପ୍ରୟୋଜନ ବା ବସ୍ତୁର ଫଳକୁ ଅର୍ଥ କୁହାଯାଏ । ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ସେହି ତତ୍ତ୍ୱ ସହିତ ଜଡ଼ିତ, ଯାହା ପ୍ରୟୋଜନ ସିଦ୍ଧିର କାରଣ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ବା ଗତିର ପଞ୍ଚଅବସ୍ଥା ସହିତ ସଙ୍ଗତି ରଖି ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ପାଞ୍ଚଟି ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ଉଦାହରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଏହା ହେଉଛି ନାୟକର ପ୍ରୟୋଜନସିଦ୍ଧି ବା ଫଳ ଲାଭର କାରଣ । ଏହା ନାଟ୍ୟକାହାଣୀକୁ ଗତିଶୀଳ କରିଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଭରତ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ବୀଜ, ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା ପ୍ରକରୀ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟ ।

ବୀଜ- ଫଳ ସିଦ୍ଧିର ପ୍ରଥମ ହେତୁ ହେଉଛି ବୀଜ । ପ୍ରଥମେ ଯାହା ଅଳ୍ପ କଥାରେ କୁହାଯାଏ, କିନ୍ତୁ ପରେ ଏହାର ବିସ୍ତୃତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତାହା ହେଉଛି ବୀଜ । ଏହି କ୍ଷୁଦ୍ର ରୂପ ପରେ ବିରାଟ ରୂପ ଧାରଣ କରେ । 'ବେଣୀସଂହାର' ନାଟକରେ ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କ ମୁକ୍ତାକେଶ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ ବା ଫଳ । ଏହି ଫଳରେ ହେତୁ

ଭୀମଙ୍କ କ୍ରୋଧ ଦ୍ୱାରା ପରିପୁଷ୍ଟ ଯୁଧିଷ୍ଠିରଙ୍କ ଉତ୍ସାହ ଅଟେ । ଏହା ହେଉଛି ଏ ନାଟକରେ ବୃତ୍ତର ବୀଜ । ବୀଜ ମଧ୍ୟରେ ଫଳଲାଭର ଅଙ୍କୁର ଉଙ୍କି ମାରିଥାଏ । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ଉତ୍ପତ୍ତି ଘଟିଥାଏ । ବୀଜ ଯେତେ କ୍ଷୁଦ୍ର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ଏକ ମହାଦ୍ରୁମରେ ପରିଣତ ହୋଇଥାଏ ।

ବିନ୍ଦୁ- ଯାହା ପ୍ରଧାନ କଥାବସ୍ତୁର ଅବିଚ୍ଛେଦ୍ୟ ଅଙ୍ଗ, ତାହା ହେଉଛି ବିନ୍ଦୁ । ଯେପରି ତୈଳବିନ୍ଦୁ ପାଣି ଉପରେ ଖେଳିଯାଏ, ସେହିପରି ଏହି ବିନ୍ଦୁ ଇତିବୃତ୍ତକୁ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରିଥାଏ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯାଉଥିବା କଥାପ୍ରବାହକୁ ବିନ୍ଦୁ ପୁନର୍ବାର ସଂଯୁକ୍ତ କରିଥାଏ ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇଥାଏ । ଯଦି କଥାବସ୍ତୁରେ କୌଣସିଠାରେ ବିଶୃଙ୍ଖଳା ଦେଖାଦିଏ, ତେବେ ସେଥିରେ ଶୃଙ୍ଖଳା ଆଣିବା ପାଇଁ ବିନ୍ଦୁ ରଖାଯାଏ । ଘଟଣାସ୍ଥଳରେ ଅନେକ ବିନ୍ଦୁର ଅବତାରଣା ମଧ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ ।

ପତାକା- ନାଟକର ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଭାବେ ମୂଳ ବିଷୟକୁ ବା ମୂଳ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଗେଇନେବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ ତାକୁ 'ପତାକା' କୁହାଯାଏ । 'ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶାକୁନ୍ତଳମ୍'ରେ ବିଦୂଷକ ଏବଂ 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକର ମାୟା ଚରିତ୍ର ଏହି ଧରଣର । ପତାକା ହେଉଛି ମୂଳ ବୃତ୍ତର କୌଣସି ଛୋଟବଡ଼ ଘଟଣାର ସଂଯୋଜନ ।

ପ୍ରକରୀ- ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟସିଦ୍ଧି ପଥକୁ ସୁଗମ କରିବାରେ ଯେଉଁ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଘଟଣା ଯୋଡ଼ା ଯାଇଥାଏ, ସେହି କାର୍ଯ୍ୟର ନାମ ପ୍ରକରୀ । ସଂଯୋଜିତ ଘଟଣାଟି ବହୁଦୂର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇପାରିଲେ ତାକୁ ପତାକା ଏବଂ ଗୋଟିଏ ଅଂଶରେ ସୀମିତ ରହିଲେ ତାହାକୁ ପ୍ରକରୀ କୁହାଯାଏ । ନାଟକର କ୍ଷୁଦ୍ରଅଂଶ ବା ଘଟଣା ଯାହା ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ମୂଳ ଘଟଣା ବା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଗେଇବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ, ତାକୁ ପ୍ରକରୀ କୁହାଯାଏ । ଅଭିଯାନ ନାଟକର ଗୁଡ଼ିଆ-ଗୁଡ଼ିଆଣୀ ବୃତ୍ତାନ୍ତ ହେଉଛି ଏହାର ଉଦାହରଣ ।

କାର୍ଯ୍ୟ- ନାଟକର ଅସଲ ବିଷୟ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । ଯାହାଯୋଗୁଁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଯାହାର ସମାଧାନରେ ନାଟକର ଶେଷ ତାହା ହେଉଛି 'କାର୍ଯ୍ୟ' । ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନପାଇଁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଚେଷ୍ଟା ହିଁ କାର୍ଯ୍ୟ । 'ଅଭିଯାନ' ନାଟକରେ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଏବଂ ପଦ୍ମାବତୀଙ୍କ ବିବାହ ସମ୍ପାଦନ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । ରାମଚରିତରେ ରାବଣବଧ, ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ଉଦୟନ ଏବଂ ରତ୍ନାବଳୀର

ମିଳନ କରାଇବା ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ ।

ରାମଚନ୍ଦ୍ର - ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣରେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିକୁ ଉପାୟ ନାମରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ପାଞ୍ଚ ଉପାୟ ମଧ୍ୟରେ ଦୁଇଟି ହେଉଛି ବୀଜ ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟ, ଯାହା ଅଚେତନ । ତିନୋଟି ହେଉଛି ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା ଓ ପ୍ରକରୀ ଯାହା ଚେତନ । ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ହେଉଛି ଉପାୟ ମାତ୍ର । ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ଫଳ ଅର୍ଥାତ୍ ମୁଖ୍ୟ ସାଧନହେଉଛି ଉପାୟ । ବୀଜ ନାଟକୀୟ ଇତିବୃତ୍ତର ଉପାୟ । ଆମୁଖରେ ନଟ ବୀଜଭୁକ୍ତ ଉକ୍ତିକୁ ପ୍ରକଟ କରିଥାଏ । ପଛରେ କୌଣସି ମୁଖପାତ୍ର ଏହାକୁ ଦୋହରାଇଥାଏ । ଯଦି କୌଣସି ପାତ୍ରର କାର୍ଯ୍ୟ ନଥାଏ ତାକୁ ଅଚେତନ ଧରାଯାଇଥାଏ । ବୀଜ ମୁଖ୍ୟ ଏବଂ ଫଳ ଅମୁଖ୍ୟ । ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା ଓ ପ୍ରକରୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବିଚିନ୍ତି ସଂଯୋଜନ କରିଥାଏ । ଏଣୁ ଏହା ଚେତନ ପରିସରଭୁକ୍ତ । ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ସ୍ୱରୂପକୁ ଏହିପରି ଭାବେ ଚିତ୍ରଣ କରାଯାଇପାରେ - ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତିରେ 'ଅର୍ଥ' ଶବ୍ଦର ଅଭିପ୍ରାୟ ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକୀୟ ଏବଂ 'ପ୍ରକୃତି' ଶବ୍ଦର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ପ୍ରକାର ବା ଉପାୟ ।

ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା

କଥାବସ୍ତୁରେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ଏବଂ ଅବସ୍ଥା ଦୁଇଟିଯାକ ରହିଥାଏ । ଦୁଇଟିର ଭେଦ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସିଦ୍ଧିର ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅବସ୍ଥା ନିରୂପଣ କରାଯାଇଛି । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନାଟକର କୌଣସି କାମନା ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କିମ୍ବା କାର୍ଯ୍ୟସିଦ୍ଧିକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ପ୍ରଣୟିନୀ ଲାଭ, ବିପକ୍ଷର ପରାଜୟ, କୌଣସି ଲକ୍ଷ୍ୟସାଧନ ହେଉଛି ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ପରିସରଭୁକ୍ତ ।

ନାଟକ ଇତିବୃତ୍ତିର ପୂର୍ଣ୍ଣବିକାଶ ପାଇଁ ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହି ଅବସ୍ଥା ନାଟକ ଇତିବୃତ୍ତକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇଥାଏ । ମଣିଷ ଜୀବନ ହେଉଛି ସଂଘର୍ଷମୟ ଏବଂ ଏହି ସଂଘର୍ଷରୁ ଗତି ଆସେ । ଏଣୁ ନାଟକ ଇତିବୃତ୍ତରେ ଏହାର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ଏହି ଗତିକୁ ସୂଚିତ କରିଥାଏ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ଏହି ଅବସ୍ଥାକୁ ସାଧକର ବ୍ୟାପାର ପରିସରଭୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

ଏହି ଅବସ୍ଥା ନାଟକର ବିଚିତ୍ର ଭାବ ତଥା ଘଟଣାଦ୍ୱାରା ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀଗଣ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁକୁ ପାଞ୍ଚଭାଗରେ ବାଣ୍ଟିଛନ୍ତି; ଯଥା- ଆରମ୍ଭ, ବିକାଶ, ଚରମସୀମା, ଉତ୍ତାର ବା ନିଗତି, ଅନ୍ତ ବା ସମାପ୍ତି ।

ଆରମ୍ଭରେ ବିରୋଧ ଉତ୍ପନ୍ନ କରୁଥିବା କିଛି ଘଟଣାର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ବିକାଶରେ ବିରୋଧ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷର ବୃଦ୍ଧି ଘଟିଥାଏ । ଚରମସୀମାରେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷର ଜୟ ହୋଇଥାଏ । ଉତ୍ତାରରେ ବିଜୟୀ ପକ୍ଷର ବିଜୟ ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ । ଅନ୍ତ ବା ସମାପ୍ତିର ଉଠିଥିବା ସଂଘର୍ଷର ଅନ୍ତ ଘଟିଥାଏ ।

ଭରତ ବସ୍ତୁର ପାଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ଆରମ୍ଭ, ପ୍ରଯତ୍ନ, ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ ଫଳାଗମ । ଭରତଙ୍କୁ ଶାରଦାତନୟ, ଧନଞ୍ଜୟ, ବିଶ୍ୱନାଥ ପ୍ରଭୃତି ଆଳଙ୍କାରିକ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ।

ଆରମ୍ଭ- ମୁଖ୍ୟ ଫଳ ଲାଭ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଇଚ୍ଛା ବଳବତୀ ହୁଏ, ତାକୁ ଆରମ୍ଭ କୁହାଯାଏ । ଯେକୌଣସି ଫଳଲାଭ ପୂର୍ବରୁ ନାୟକ ଭିତରେ ଉତ୍ସୁକତା ଦେଖା ଦେଇଥାଏ । ଏହି ଉତ୍ସୁକତା ହିଁ ଆରମ୍ଭ । ଏହି ଉତ୍ସୁକତାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ନାୟକ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ କରିପାରେ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ରତ୍ନାବଳୀକୁ ଉଦୟନର ଅନ୍ତଃପୁର ମଧ୍ୟରେ ରଖିବାରେ ମନ୍ତ୍ରୀ ଯୌଗନ୍ଧରାୟଣର ଉତ୍କଣ୍ଠା ଉଦୟନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟାରମ୍ଭର ସୂଚନା ଅଟେ । ମନ୍ତ୍ରୀର ଉକ୍ତିରେ ଉଦୟନ-ରତ୍ନାବଳୀଙ୍କ ମିଳନ ଫଳ ପ୍ରାପ୍ତି ଉତ୍ସୁକତାର ପ୍ରକଟ କରୁଛି ।

ପ୍ରଯତ୍ନ- ଯଦି ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନ ହେଲା, ତେବେ ଏହାକୁ ପାଇବାପାଇଁ ଯେଉଁ ସତ୍ୱର କାର୍ଯ୍ୟ ବା ଦୌଡ଼ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୁଏ, ତାକୁ ପ୍ରଯତ୍ନ କହନ୍ତି । ଏ ଅବସ୍ଥାରେ ନାୟକ-ନାୟିକା ନିଜର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ଅଭୀଷ୍ଟ ବସ୍ତୁ ଲାଭ କରିବାପାଇଁ ଯତ୍ନଶୀଳ ହୁଅନ୍ତି । ରତ୍ନାବଳୀରେ ନାୟିକା ସାଗରିକା ଉଦୟନଙ୍କୁ ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରିବସିଛି । ଏଇଠୁ ପ୍ରଯତ୍ନର ସୂଚନା ମିଳୁଛି ।

ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା- ଯେଉଁଠି ପ୍ରାପ୍ତିର ଆଶା, ଉପାୟ ତଥା ବିଘ୍ନର ଆଶଙ୍କାରେ ଉବୁଟୁବୁ ହେଉଥାଏ, ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ବିଷୟରେ କୌଣସି ନିଶ୍ଚୟ ନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ, ଏପରି ଅବସ୍ଥାକୁ ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା କୁହାଯାଏ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକର ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଏହାର ଉଦାହରଣ ରହିଛି ।

ନିୟତାପ୍ତି- ଯେତେବେଳେ ବିଘ୍ନ ଅଭାବରୁ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ, ସେହି ଅବସ୍ଥାକୁ ନିୟତାପ୍ତି କୁହାଯାଏ । ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶାରେ ନାୟକ ମନରେ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ନେଇ ସନ୍ଦେହ ରହିଥାଏ, କୌଣସି ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ମିଳେ ନାହିଁ, କେବଳ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । କିନ୍ତୁ ନିୟତାପ୍ତିରେ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ଏକରକମ ନିଶ୍ଚିତ ହୋଇଯାଏ ।

ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ଏଠି ନ ଥାଏ । ବିଦୂଷକ ରତ୍ନାବଳୀର ମୁକ୍ତିର ଉପାୟ ପଚାରିଛନ୍ତି । ରାଜା କହିଛନ୍ତି- "ବୟସ୍ୟ, ଦେବୀପ୍ରସାଦନଂ ମୁକ୍ତ୍ୱା ନାନ୍ୟମତ୍ରୋପାୟଂ ପଶ୍ୟାମି ।" ଏଠାରେ ବାସବଦତ୍ତାର ପ୍ରସାଦନ ଭାବନା ଭିତରେ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିର ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ମିଳୁଛି ।

ଫଳାଗମ- ଯେଉଁଠାରେ ସମସ୍ତ ଫଳର ପ୍ରାପ୍ତି ହୁଏ, ସେହି ଅବସ୍ଥାକୁ ଫଳାଗମ ବା ଫଳଯୋଗ କହନ୍ତି । ଏଠି 'ସମସ୍ତ' ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ଅଧାଅଧି ଫଳ ଲାଭରେ ଫଳାଗମ ଅବସ୍ଥା ଫଳବତୀ ହୁଏନାହିଁ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ଉଦୟନଙ୍କୁ ରତ୍ନାବଳୀ ତଥା ସିଂହାସନ ପ୍ରାପ୍ତି ହେଉଛି ଫଳାଗମ । ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ଶେଷରେ ବାଞ୍ଛିତ ଫଳଲାଭ ଅବସ୍ଥାର ନାମ ଫଳାଗମ ।

କାଳିଦାସଙ୍କ 'ଶକୁନ୍ତଳା' ନାଟକରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ବା ନାୟକ, ଶକୁନ୍ତଳା ବା ନାୟିକାକୁ ଦେଖିବାକୁ ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶ କରିଛି । ଏହା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର 'ଆରମ୍ଭ' । ଶକୁନ୍ତଳା ସହିତ ସାକ୍ଷାତ୍ ପାଇଁ କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ଅଧିକତର ଆଗ୍ରହକୁ 'ପ୍ରଯତ୍ନ' କୁହାଯାଏ । ଦୁର୍ବାସାଙ୍କ କ୍ରୋଧ ପ୍ରଶମିତ ହେବାପରେ ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ପୁନର୍ମିଳନର ସମ୍ଭାବନା ଉଦୟ ହୋଇଛି, ଏହା ହେଉଛି 'ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା' । ମୁଦ୍ରିକା ଦେଖିଲା ପରେ ନାୟକର ମନରେ ଅଭିଜ୍ଞାନ ଉଦୟ ହୋଇଛି । ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଭିତରେ ଶକୁନ୍ତଳା ସହିତ ମିଳିତ ହେବାର ଆଶା ବଳବତ୍ତର ହୋଇଉଠିଛି । ଏହା ହେଉଛି 'ନିୟତାପ୍ତି' । ଶେଷରେ 'ଫଳାଗମ'ରେ ନାଟକର ଶେଷ ହୋଇଛି ।

ପଞ୍ଚସନ୍ଧି

ନାଟ୍ୟର ଶରୀର ବା ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଭରତ 'ଇତିବୃତ୍ତ'ର ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଇ ଶରୀର ବା ଇତିବୃତ୍ତକୁ ଯେପରି ଭାବେ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅବସ୍ଥାରେ ଭାଗ କରାଯାଇଛି, ସେହିପରି ପାଞ୍ଚଟି ସନ୍ଧିର ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ସନ୍ଧିର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ମିଳନ ବା ସଂଯୋଗ । ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁରେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି, ଅବସ୍ଥା ସହିତ ପାଞ୍ଚ ସନ୍ଧି ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଇତିବୃତ୍ତ ହେଉଛି କାବ୍ୟର ଶରୀର । ପଞ୍ଚସନ୍ଧି ହେଉଛି ଏହାର ପାଞ୍ଚଟି ବିଭାଗ । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ସହିତ ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥାର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଲେ ସନ୍ଧି ଉତ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ ।

ପାଞ୍ଚ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ପାଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ସହିତ ସମନ୍ୱିତ ହୋଇ କ୍ରମେ ପଞ୍ଚସନ୍ଧିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଢଙ୍ଗରେ

ବିସ୍ତୃତ ଭାବରେ ସନ୍ଧିର ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ସେ ବହୁ ସୁଲଭ ଏବଂ ଦୁର୍ଲଭ ରୂପକର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଛନ୍ତି । ଏକ ବିଶେଷ ପରିଣାମକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ କ୍ରମବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି କ୍ରମବିକାଶର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ସ୍ତର ହେଉଛି ସନ୍ଧି । ନାଟକରେ ମୁଖ୍ୟ ଫଳ ଲାଭ ପାଇଁ ଯେଉଁ ଗତିଶୀଳ କ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦିତ ହୋଇଥାଏ, ତା'ର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ସ୍ତର ହେଉଛି 'ସନ୍ଧି' । ଅବସ୍ଥା ଏବଂ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତିର ମଧୁର ସମନ୍ୱୟରେ ସନ୍ଧି ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ; ଯଥା -

ଆରମ୍ଭ + ବୀଜ = ମୁଖ୍ୟସନ୍ଧି
ପ୍ରଯତ୍ନ + ବିନ୍ଦୁ = ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି
ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା + ପତାକା = ଗର୍ଭ ସନ୍ଧି
ନିୟତାପ୍ତି + ପ୍ରକରୀ = ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି
ଫଳାଗମ + କାର୍ଯ୍ୟ = ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି

ସନ୍ଧି ପାଞ୍ଚ ପ୍ରକାରର; ଯଥା- ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଶ ବା ଅବମର୍ଶ, ନିର୍ବହଣ ବା ଉପସଂହାର ବା ଉପସଂହୃତି । ପଞ୍ଚ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି, ପଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥା ଏବଂ ପଞ୍ଚ ସନ୍ଧି ପରସ୍ପର ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧ ରକ୍ଷା କରିଥାନ୍ତି । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ଇତିବୃତ୍ତରେ ପାଞ୍ଚଟି ସନ୍ଧିର ଉଦାହରଣ ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ଯେତେବେଳେ ସେନାପତି ଚାଲିଯାଉଛି, ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମୁଖସନ୍ଧି । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କର ଶେଷଯାଏ ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି । ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କରୁ ପଞ୍ଚମ ଅଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଯେତେବେଳେ ଗୌତମୀ ଶକୁନ୍ତଳାର ମୁଖ ଉପରୁ ଓଢ଼ଣା ଘୁଞ୍ଚାଇ ଦେଉଛନ୍ତି, ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଗର୍ଭ ସନ୍ଧି । ପଞ୍ଚମ ଅଙ୍କର ଅବିଶିଷ୍ଟାଂଶ ଏବଂ ଷଷ୍ଠଅଙ୍କ ହେଉଛି ବିମର୍ଶସନ୍ଧି । ସର୍ବଶେଷରେ ସପ୍ତମ ଅଙ୍କରେ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ରହିଛି ।

ମୁଖ- ମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ବିବିଧ ରସର ଉତ୍ପନ୍ନକାରୀ ବୀଜର ଉତ୍ପତ୍ତି ଘଟିଥାଏ । ଏଥିରେ ରୂପକ ବା ନାଟକର ବୀଜର ସୂଚନା ମିଳେ ଏବଂ ଏହି ବୀଜରୁ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ରସର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମ ଭିତରୁ ଯେକୌଣସିଟି ହେତୁ ରୂପରେ ପ୍ରତିଭାତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରହସନ, ଭାଣ ଆଦିରେ ହାସ୍ୟଆଦି ରସର ଉତ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ରସୋତ୍ପତ୍ତିର ହେତୁ ଭାବେ ବୀଜକୁ ହିଁ ନିଆଯାଇଥାଏ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକର ପୂରା ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ସାଗରିକା ଉଦୟନଙ୍କ ଚିତ୍ର ତିଆରି କରିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହେଉଛି ମୁଖସନ୍ଧି । ମୂଳ ଘଟଣାର ବୀଜ ହିଁ ମୁଖ ସନ୍ଧିରେ

ଉତ୍‌ଥାପନ କରାଯାଏ । ଏଥିରେ ନାୟକ ନାୟିକାଙ୍କର ପରସ୍ପର ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ପ୍ରତ୍ୟାକର୍ଷଣ, ପ୍ରୀତି ଓ ଅନୁରାଗ, ଗୁଣକୀର୍ତ୍ତନ, ମିଳନ ଆଶାରେ ଆନନ୍ଦ, ବିଚ୍ଛେଦ କଳ୍ପନାରେ ଦୁଃଖ, ପୂର୍ବଭାଗର ଉତ୍ସାହ ଇତ୍ୟାଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ପ୍ରତିମୁଖ- ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର କିଛିଟା ବିସ୍ତାର, ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କଥାର ଅବତାରଣା, ଫଳଲାଭର କିଛିଟା ଆଶା ଏବଂ ନିରାଶା, ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏବଂ ଅଲକ୍ଷ୍ୟ ଏହି ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହି ସନ୍ଧିରେ ବିନ୍ଦୁ ନାମକ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ପ୍ରଯତ୍ନ ନାମକ ଅବସ୍ଥାରେ ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ବପନ କରାଯାଇଥିବା ବୀଜ, ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧିରେ ଅଙ୍କୁରିତ ହୋଇଥାଏ । ବୀଜ ଅଙ୍କୁରର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏହି ସନ୍ଧିରେ କିଛି ନିଶ୍ଚିତ ସୂଚନା ଦିଏ ନାହିଁ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ଉଦୟନ ଏବଂ ସାଗରିକାଙ୍କ ମିଳନର ବୀଜ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ପୋତାଯାଇଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଏହି ଘଟଣାର ସୂଚନା ବିଦୂଷକ ପାଇଛି । କିଛି ମାତ୍ରାରେ ଏହା ଏଠି ପ୍ରକଟ ହୋଇଛି । ଚିତ୍ରଫଳକ ବୃତ୍ତାନ୍ତରୁ ବାସବଦତ୍ତା ମଧ୍ୟ କିଛି ଅନୁମାନ କରିପାରିଛି, ତେବେ ସେ ଅନୁମାନ ନିଶ୍ଚିତ ନୁହଁ । ଏଥିପାଇଁ ଏହା ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି । ବେଣୀସଂହାର ନାଟକରେ ଭୀଷ୍ମାଦିଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁରେ ଯୁଧିଷ୍ଠିରଙ୍କ କ୍ରୋଧ 'ଲକ୍ଷ୍ୟ' ହୋଇପଡ଼ିଛି । କିନ୍ତୁ କର୍ଣ୍ଣଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଏହା ମଧ୍ୟ 'ଅଲକ୍ଷ୍ୟ' । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି ହୋଇଛି ।

ଗର୍ଭ- ଏଥିରେ ଘଟଣା ଏବଂ ରସ ନାନା ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ ମଧ୍ୟଦେଇ ଗତି କରିଥାଏ । ମୂଳ ପ୍ରସଙ୍ଗର ଆବିର୍ଭାବ ଏବଂ ତିରୋଭାବ ହେଉଛି ଏହି ଗର୍ଭସନ୍ଧିର ବିଶେଷତ୍ୱ । ଏଠାରେ ଅନୁକୂଳ ଏବଂ ପ୍ରତିକୂଳ ଅବସ୍ଥାର ସଂଘର୍ଷ ଜାରି ରହିଥାଏ । ନାୟକ-ନାୟିକା କେତେବେଳେ ଆଶାର ନିଶାରେ ଉତ୍‌ଫୁଲ୍ଲିତ ହୋଇଉଠନ୍ତି ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ହା-ହୁତାଶରେ ଘାରିହୁଅନ୍ତି । ଯେତେବେଳେ ବୀଜ ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଯାଏ, ଯାହାର ବାରମ୍ବାର ଅନ୍ୱେଷଣ ଲାଗିରହେ, ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗର୍ଭସନ୍ଧି ହୁଏ । ଗର୍ଭସନ୍ଧିରେ ପତାକା ନାମକ ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା ନାମକ ଅବସ୍ଥାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ଏଥିରେ ପତାକା ରହିବାଟା ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ନୁହେଁ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଗର୍ଭ ସନ୍ଧିରେ ବୀଜ ବିଶେଷ ରୂପରେ ବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ଫଳଲାଭରେ ବିଘ୍ନ ଘଟିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ଏହି ଗର୍ଭରେ ପ୍ରାପ୍ତିର ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ତାହା ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଶ୍ଚୟ ନୁହେଁ । ରତ୍ନାବଳୀ ନାଟକରେ ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଉଦୟନଙ୍କ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିରେ ବାସବଦତ୍ତା ବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି

କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ସାଗରିକାର ଅଭିସରଣ ଉପାୟ ଭିତରେ ନାୟକ ମନରେ ପୁଣି ଆଶା ସଞ୍ଚାର ହୋଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ବାରମ୍ବାର ବିଚ୍ଛେଦ ଏବଂ ପ୍ରାପ୍ତିର ଆଶା ଗର୍ଭରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୋଇଥାଏ ।

ବିମର୍ଶ- ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ଫଳପ୍ରାପ୍ତିରେ ବିଘ୍ନ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଏହାକୁ ବିମର୍ଶ ବା ଅବମର୍ଶ କହନ୍ତି । ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ ମତରେ, ଯଦି କ୍ରୋଧ, ବ୍ୟସନ ବା ବିଲୋଭନ ଆଦି କାରଣରୁ ଧନପ୍ରାପ୍ତି ସମ୍ବନ୍ଧରେ ବିଚାର କରାଯାଏ, ଯେଉଁଠି ଗର୍ଭସନ୍ଧିଦ୍ୱାରା ବୀଜକୁ ପ୍ରକଟ କରାଯାଏ, ସେଠାରେ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି ହୁଏ । ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ, ଯେତେବେଳେ ମୁଖ୍ୟଫଳର ଉପାୟ ଗର୍ଭସନ୍ଧି ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ଉଦ୍‌ଭିନ୍ନ ବା ପ୍ରକଟ ହୁଏ, କିନ୍ତୁ ଶାପ ଆଦି କାରଣରୁ ବିଘ୍ନଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ତାହାକୁ ବିମର୍ଶ ସନ୍ଧି କୁହନ୍ତି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ବିମର୍ଶ ଶବ୍ଦକୁ ବିବେଚନ, ବିଚାର ବା ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ଅର୍ଥରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ବେଣୀସଂହାର ନାଟକରେ ଭୀମ ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନର ରକ୍ତରେ ନିଜକୁ ମଜ୍ଜନ କରି ଆସିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ହେଉଛି ବିମର୍ଶ ବା ଅବମର୍ଶ ।

ନିର୍ବହଣ- ନାଟକରେ ଇତିବୃତ୍ତରେ ବୀଜ ସହିତ ଯୁକ୍ତ ମୁଖାଦି ସନ୍ଧିରେ ଇତସ୍ତତଃ ହେଉଥିବା ଅର୍ଥ ଯେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରୟୋଜନ ନିମିତ୍ତ ଏକ ସାଥିରେ ସମନ୍ୱିତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ହୁଏ । ରତ୍ନାବଳୀରେ ସାଗରିକା, ବସୁମତୀ ଆଦିଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟ ମୁଖାଦି ସନ୍ଧିରେ ବିମୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ଏ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟର ସମାହର ଉଦୟନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକରେ ସପ୍ତମ ଅଙ୍କରେ ଶକୁନ୍ତଳାର ପରିଜ୍ଞାନ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାକୁ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି କୁହାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଣୟ ଫଳ ହେଉଛି ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦୁନିଆରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନିଜର ପକ୍ଷ ବିସ୍ତାର କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛି । ୟୁନାନ୍‌ରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ରଚିତ ହୋଇ ସେଠାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇ ବହୁ ପ୍ରଶଂସା ଲାଭି କରିଛି । ପ୍ରସିଦ୍ଧ ୟୁନାନୀ ଦାର୍ଶନିକ ତଥା ଆଲୋଚକ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କ ପୁସ୍ତକ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପରିଭାଷା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ କହନ୍ତି- Tragedy is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found

in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper katharsis of purgation of these emotions.

ଜର୍ମାନୀ ଦାର୍ଶନିକ ନିତ୍‌ସେଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ନାଟକର ମୂଳ ସ୍ୱରୂପ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଦୁଇ ବିରୋଧୀ ଭାବର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରଥମଟି ହେଲା- ଦାୟୋନିସିୟସ୍, ଯେ କି କଳ୍ପନା, ଆବେଗ, ଉଦ୍‌ବେଗ, ଲାଳସା ଆଦିର ପ୍ରତୀକ । ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି- ଆପୋଲୋ ଯେ କି ସନ୍ତୋଷ, ଶାଳୀନତା, ମର୍ଯ୍ୟାଦା, ପ୍ରେମ ଆଦିର ପ୍ରତୀକ । ଏହି ଦୁଇ ବିରୋଧୀ ଭାବର ସମନ୍ୱୟରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଜନ୍ମ ।

ଜର୍ମାନ ଦାର୍ଶନିକ ହେଗେଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦୁଇଟି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ଧାର୍ମିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ-କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦୋଷ ବା ଅନୈତିକତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ଏବଂ ମାନବ ଆଚରଣ ସହିତ ଏହାର ସମ୍ବନ୍ଧ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ସେହି ଦୋଷ ବା ଅନୈତିକତାର ସମାଧାନ ବାହାର କରିବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଆଚରଣ ବିଷୟରେ ବିବେଚନା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମାର ପ୍ରଥମ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଲା ଈଶ୍ୱର ଏବଂ ମଣିଷର ସମ୍ବନ୍ଧର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରହସ୍ୟ । ଦୁନିଆରେ ନୈତିକତା ଅଛି ବୋଲି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ସ୍ୱୀକାର କରେ । ଅନୈତିକ ଆଚରଣ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହିବାକୁ ମଣିଷ ଚେଷ୍ଟା କରେ ଏବଂ ଏହି ଅବଗୁଣ ଉପରେ ବିଜୟ ପାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ମୂଳ ଅଧାର ମୃତ୍ୟୁ । ଦୋଷ ବା ଅବଗୁଣ ଉପରେ ବିଜୟ ପାଇବାର ସର୍ବୋତ୍ତମ ସାଧନ ହେଉଛି ମୃତ୍ୟୁ । ଏହି ମୃତ୍ୟୁ ପୁଣି ଶାରୀରିକ, ମାନସିକ କିମ୍ବା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଯେ ଯେକୌଣସି ପ୍ରକାରର ହୋଇପାରେ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବିଷୟ ହେଉଛି କୌଣସି ଉଚ୍ଚ ବା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ନାୟକର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ବା ବିନାଶ । ଏହି ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ବା ବିନାଶର କେତୋଟି କାରଣ ଥାଏ; ଯଥା- ଭାଗ୍ୟଦେବତାଙ୍କ ଅପ୍ରସନ୍ନ, ଅଭିଶାପ, ବିରୋଧୀ ଶକ୍ତିର ଶିକାର ବା ବଶୀକରଣ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ନାୟକ ଯନ୍ତ୍ରଣା ସହେ ଏବଂ ଶେଷରେ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରେ । ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ନାୟକ ନିଜ ଅଜ୍ଞାନତା ଏବଂ ତ୍ରୁଟିପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଦୋଷୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ ହୋଇ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭୋଗ କରେ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଶବ୍ଦଟି ଗ୍ରୀକ୍‌ର । ଏହାର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ହେଲା Goat Song ବା ଛାଗ ଗୀତି । ଦାୟୋନିସିୟସଙ୍କ ଉତ୍ସବରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ସହ ଛାଗବଳି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହି ଉପଲକ୍ଷେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ କୃତୀ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କୁ ଛାଗ ଉପହାର ଦିଆଯାଏ । ଏହି ଛାଗରୂପୀ ଦେବତାର କଥାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଗାନକୁ ଗୋଟ୍ ସଙ୍ଗ ବା Tragoedia କୁହାଯାଏ । କେତେକ କହନ୍ତି ଦାୟୋନିସିୟସ୍‌ଙ୍କର ଗୋଟିଏ ଦଳ ବଣ୍ୟ ଏବଂ କମାର୍ତ୍ତ ଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ଶରୀରର ନିମ୍ନ ଅଂଶର ଗଠନ ଛାଗପରି ଥିଲା । ଏମାନଙ୍କୁ Satyr ବା ଛାଗ କୁହାଯାଉଥିଲା । Satyr ବା ଛାଗର ଗାନ ଭିତରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଜନ୍ମ ହୋଇଛି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ କିପରି ଭୟ ଏବଂ ଅନୁକମ୍ପା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା, ଏ ବିଷୟରେ ନାନା ମତ ଦେଖାଯାଏ ।

ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଏକ କାହାଣୀରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ଦେବରାଜ ଜିଉସ୍‌ଙ୍କ ଔରସ୍‌ରୁ ତାଙ୍କ କନ୍ୟା ପାରସିଫୋନୀ ଗର୍ଭରେ ଏକ ପୁତ୍ରସନ୍ତାନ ସଞ୍ଚାର ହେଲା । ତାହାର ନାମ 'ଜାଗ୍‌ରେଉସ' । ଏଥିରେ କ୍ଷୁବ୍ଧ ହୋଇ ଜିଉସ୍‌ର ପତ୍ନୀ ହେରା ପୁତ୍ରଟିକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ନାନାପ୍ରକାର ଚକ୍ରାନ୍ତ କଲା । ସନ୍ତାନଟିକୁ ରକ୍ଷା କରିବା ପାଇଁ ଜିଉସ୍ ପ୍ରଥମେ ତାକୁ ଛାଗ ଓ ପରେ ବୃଷରେ ପରିଣତ କରିଥିଲେ । ହେରାର ଅନୁଚରଗଣ ଶିଶୁଟିର ସନ୍ଧାନ ପାଇ ତାକୁ ଟିକ୍ ଟିକ୍ କରି ଗୋଟିଏ ପାତ୍ରରେ ରାନ୍ଧି ଖାଇଦେଲେ । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତଙ୍କ ଅଲକ୍ଷରେ ଦେବୀ ଏଥିନା ଶିଶୁଟିର ହୃତ୍‌ପିଣ୍ଡକୁ ରକ୍ଷା କରିଥିଲେ ଏବଂ ଜିଉସ୍ ହାତରେ ତାକୁ ଦେଇଥିଲେ । ଜିଉସ୍ ନିଜ ପ୍ରେମିକା 'ଥୀବସ୍'ର ରାଜକନ୍ୟା 'ସେମିଲିସ୍'କୁ ତାହା ଦେବାରୁ ସେମିଲିସ୍‌ର ଗର୍ଭସଞ୍ଚାର ହେଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ନୂତନ କରି 'ଜାଗରେଉସ୍'ର ଦ୍ୱିତୀୟଥର ଜନ୍ମହେଲା । ଏଇ ଦ୍ୱିତୀୟବାର ଜନ୍ମର ପରେ ତାଙ୍କ ନାମ ହେଲା 'ଦାୟୋନିସିୟସ' । 'ଜାଗରେଉସ୍'ର ଜନ୍ମ କାହାଣୀଟିରେ ରହିଛି ଭୟ, କାରୁଣ୍ୟ ଏବଂ ନବଜନ୍ମର ଆନନ୍ଦ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ମାଟିରେ ଟ୍ରାଜିକ୍ ରୀତିର ପ୍ରଥମ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ହେଉଛନ୍ତି 'ଆରିଅନ୍' । ଦାୟାନିସିୟସଙ୍କ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ପ୍ରଚଳିତ ଗାନଟିର ସେ କିଛିଟା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲେ । ଦାୟୋନିସିୟସ ଏବଂ ଯୁଦ୍ଧଦେବତା ଆପୋଲଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟ ଆଣି ଗୀତଟିକୁ ନାଟ୍ୟପାଲାର ଉପଯୋଗୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଲେ । କିନ୍ତୁ ପରେ ଏହା ଗୀତିମୂଳକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟମୂଳକ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ ହେଲା । ନାଟ୍ୟମୂଳକ ଅଂଶରେ ସଂଳାପ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ହେଲା । ଏହା ଏକ ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ପରିଣତ ହେଲା । ଧୀରେ

ଧୀରେ ମୂଳ କାହାଣୀର ରଙ୍ଗ ବଦଳିଗଲା । ଏହି ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ଆଉ ପାଦେ ଆଗେଇନେଲେ 'ଥେସ୍‌ପିସ୍' । ସେ କୋରସ ବହିର୍ଭୂତ ଏକ ନଟର ଅଭିନୟ ଏଥିରେ ସଂଯୋଗ କଲେ । ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଅନ୍ୟ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଥେସପିସ ପାଲାଗାନ ଲେଖିଲେ । ଏଥିରେ ଉକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ସହିତ ମୂଳଗାୟକ ଏବଂ ତାଙ୍କ ସହକାରୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଶ୍ନୋତ୍ତର ବିନିମୟ ହେଲା । ଥେସ୍‌ପିସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ଷଷ୍ଠ ଶତକର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଲେସାସ୍ ଏଥିରେ ଆଉ କିଛିଟା ପରିବର୍ତ୍ତନ କଲେ । ତାଙ୍କ ପରେ ଆସିଲେ ଏଇସ୍କିଲାସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ ଓ ଇଉରିପିଡ଼ିସ । ଏମାନେ ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିକୁ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟରୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କେତେକଙ୍କ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଉଛି- (କ) ଏହା କୌଣସି ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, (ଖ) ଘଟଣାଟି ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଏକ ବିଶେଷ ଦୈର୍ଘ୍ୟବିଶିଷ୍ଟ, (ଗ) ଘଟଣାରେ ରହିବ ଆନନ୍ଦଦାୟକ ଗାନ ଏବଂ ଛନ୍ଦ, (ଘ) ଏହା ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ସମ୍ବଳିତ, ନାଟକୀୟ ହେବ, (ଙ) ଘଟଣାରୁ Pity(ଅନୁକମ୍ପା) ଏବଂ Fear(ଭୟ) ଜାଗ୍ରତ ହେଉଥିବ, (ଚ) ଅନୁକମ୍ପା ଓ ଆବେଗବାହୁଲ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଚିତ୍ତର ମୁକ୍ତି । ଦାର୍ଶନିକ ହେଗେଲ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ରାଣ ବୋଲି ମତ ଦେଉଛନ୍ତି । ଖାଲି ଦୁଃଖର କାହାଣୀ କେବେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହୋଇ ନ ପାରେ; ଯଦି ତାହା ନାଟକୀୟ ଏବଂ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ପରିଣାମ ଲାଭ ନ କରେ । ଏଇ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ସତ୍ୟ ସହିତ ସତ୍ୟର, ନ୍ୟାୟ ସହିତ ନ୍ୟାୟର ଏବଂ ପ୍ରେମ ସହିତ ପ୍ରେମର । ଅଧ୍ୟାପକ ବ୍ରାଡ଼ଲେଙ୍କ ମତରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଘଟଣା କରୁଣ ଏବଂ ଭୟଙ୍କର ହେବ, କିନ୍ତୁ ତାହା ମନୁଷ୍ୟକୃତ ହେବ । ହେଗେଲଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ସମ୍ପ୍ରସାରିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ବ୍ରାଡ଼ଲେ କହନ୍ତି- "The typical and essential confict to be found in tragedy is not that of good against good, but rather a conflict within the self; any spiritual conflict involving spiritual waste is tragic."

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରୋଜର ଫ୍ରାଇ 'ରୋମାନ୍ସ ଏଣ୍ଡ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି ଯେ ସାର୍ବଜନୀନ ନୈତିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଉପରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଭିତ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ- "The tragic writer must stress the ultimate stability of the moral order." ଜୋସେଫ ଉଡ଼କ୍ରୁଚ୍ ତାଙ୍କର 'ଦି ମଡ଼ର୍ଣ୍ଣ ଟେମ୍ପର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି,

ମାନବର ମହତ୍ତ୍ୱର ଉପରେ ଆସ୍ଥା ନ ରହିଲେ ଭଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇ ପାରିବନି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖକ ଭଗବତ ବିଶ୍ୱାସୀ ହେବା ଦରକାର ନାହିଁ, ସେ ମଣିଷ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଭଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନ ଆସିବାର କାରଣ ହେଉଛି, ମଣିଷର ଶକ୍ତି ଓ ମହତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ଭାବନା ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଆସ୍ଥା ନାହିଁ । ଦାର୍ଶନିକ ଶୋପେନ ହଓ୍ୱାର ତାଙ୍କର 'The world as will and idea' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ସଂସାରକୁ ଦେଖିବା । ଏଠି ପ୍ରାଣହାନି, ଦୁଃଖକଷ୍ଟ, ସୟତାନର ଅଟ୍ଟହାସ୍ୟ, ନିୟତିର ଅଭିଶାପ ଆଦି ରହିଛି । ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବ୍ୟକ୍ତି ହେଉଛି, ଯେ କି ଦୁଃଖକଷ୍ଟ ଶେଷରେ ବୃଥା ଆଶା ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା, ଅଭିମାନ ଅହଂକାର ତ୍ୟାଗକରି, ଜୀବନକୁ ସମର୍ପଣ କରିଦିଏ । ଏଇ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ ହିଁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆନନ୍ଦ । ଶୋପେନହାଓ୍ୱାରଙ୍କ ମତରେ- "Tragedy gives us an insight into the heart of the mystery, into the nature of the evil, which is the nature of reality and hence of the will." ଶୋପେହାଓ୍ୱାରଙ୍କ ମତରେ ଜୀବନରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତିନୋଟି ଉପାୟରେ ଆସିଥାଏ । ସୟତାନୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଫଳରେ ଜୀବନରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖା ଦେଇଥାଏ (ଇଆଗୋ), ଅନ୍ଧ ଏବଂ କ୍ରୁର ଭାଗ୍ୟର ଚକ୍ରାନ୍ତରେ ମଧ୍ୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଆସିଥାଏ (ରୋମିଓ ଏଣ୍ଡ ଜୁଲିଏଟ), ମାନବ ଚରିତ୍ରର ପାରସ୍ପରିକ ସଂଘର୍ଷ ଫଳରେ ମଧ୍ୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଦେଖାଦେଇଥାଏ (ହାମଲେଟ) ।

ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ନୀତ୍‌ସେ Birth of Tragedy ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି ଦୁଃଖ ଏବଂ ଦୁଃଖଜୟର କାହାଣୀ । ତାଙ୍କ ମତରେ- "It was the greatest of the arts because it involved a 'harmonization' of the greatest possible tensions." (Literary criticism : A short History. Chapter 25; W.K. Wimsatt, Page-567 ଆମେରିକାର ନାଟ୍ୟବିତ୍ ଜୋସେଫ୍ ଉଡକାଚ୍‌ଙ୍କ ମତରେ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହତାଶାର ଗୀତ ନୁହେଁ, ବରଂ ହତାଶାକୁ ଜୟ କରିବାର ଗାଥା ।

ନାନା ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସମ୍ପର୍କୀୟ ମନ୍ତବ୍ୟରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ଏହା ଜୀବନର ଏକ ବିଶେଷ ରୂପ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆତ୍ମା ଓ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଯାହାକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରେ, ସେ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ । ନାଟକରେ ତା'ର ଭୂମିକା ଏବଂ ଗୁରୁତ୍ୱ ସର୍ବାଧିକ । ସକ୍ରିୟତା ଏକ ନିଷ୍କ୍ରିୟତାର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସାଧାରଣତଃ

ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାଟକରେ ନାୟକର ଦୁଇରକମର ଭୂମିକା ଥାଏ । କେତେବେଳେ ସେ କର୍ମତତ୍ପର, ଉଦ୍ୟମୀ, ସକ୍ରିୟ ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ନିଷ୍କ୍ରିୟ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ ବେଳେବେଳେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଦୁଇଜଣ ନାମକ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯା'ନ୍ତି । ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଯୁଗର କିଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏଇ ଧରଣର (ଅଥେଲୋରେ ଅଥେଲୋ ଏବଂ ଇଆଗୋ) । ପୁଣି କେତେକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ ଆଦୌ ନାହିଁ । ଉଦାହାରଣସ୍ୱରୂପ ଗଲସଓର୍ଦ୍ଦିଙ୍କର Strife, Justice ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ନାରୀକୁ ମଧ୍ୟ ନାୟିକା କରି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇଛି । ଉଦାହାରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଇଲେକ୍ଟ୍ରା, ଆଣ୍ଟିଗୋନ୍, ମିଡ଼ିଆ ଆଦିଙ୍କୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ Fear ଏବଂ Pity ଦୁଇଟି ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଟ୍ରାଜିକ ଅନୁଭୂତି ହେଉଛି ଦର୍ଶକର ମିଶ୍ର ଅନୁଭୂତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସଂଜ୍ଞା ଦେବାକୁ ଯାଇ Catharsis ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଘଟଣାରେ ଭୟ ଏବଂ ଅନୁକମ୍ପା ଭାବ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ଜାଗତ କରେ, ଯାହା ଫଳରେ ଭାବର ବିସ୍ଫୋରଣ ବା 'କାଥାରସିସ' ସମ୍ପନ୍ନ ହୁଏ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ Cathrsis ଶବ୍ଦ Katharsisରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି, ଯାହାର ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ବିଶୁଦ୍ଧିକରଣ ବା ଭାବ ବିସ୍ଫୋରଣ ।

ସାଧାରଣତଃ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମାନବ ଜୀବନର ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ଓ ଦୁଃଖ ଦୁର୍ଗତିର ବେଦନାଦାୟକ କାହାଣୀ । ଏଥିରେ ଭୟ, ବିସ୍ମୟ, ବ୍ୟଥା ଥାଏ । ଏସବୁ ମିଶ୍ର ଅନୁଭୂତି ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଉତ୍ପନ୍ନ ହୁଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଯଦି ସଫଳ ହୁଏ, ତେବେ ତାହା ସାର୍ଥକ ସୃଷ୍ଟି ଉପଭୋଗର ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏଇ ଆତ୍ମୋପଲବ୍ଧି ଭିତରେ ନିତ୍ୟ ଆନନ୍ଦଦାୟୀ ଅନୁଭୂତି ଫୁଟିଉଠେ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ଲୌକିକ ଜଗତରେ ଯାହା ବେଦନା ଦିଏ, ଶିଳ୍ପ ଜଗତରେ ତାହା ଅନୁସୃତ ହେଲେ ବ୍ୟକ୍ତି ଆନନ୍ଦ ପାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାଟକର ସମାପ୍ତି ବିୟୋଗାନ୍ତ, ବିଷାଦମୟ ଏବଂ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ମିଳନାନ୍ତ ବି ହୋଇପାରେ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ଅନେକ ଶେଷରେ ନାୟକର ମୃତ୍ୟୁ ଘଟେ । ସେକ୍ସପିୟରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମୃତ୍ୟୁ ହିଁ ନାୟକର ଭାଗ୍ୟଲେଖା । ଆଧୁନିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମୃତ୍ୟୁକୁ ସବୁ ସମୟରେ ପରିଣାମ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ମୃତ୍ୟୁଠାରୁ ଅଧିକ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭୋଗ କରିପାରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ପୋଏଟିକ୍ସ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ରଧାନ ଚାରିଗୋଟି ରୂପର କଥା ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । (କ) କମ୍ପ୍ଲେକ୍ସ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ଯାହା ବୈପରୀତ୍ୟ ଓ

ପ୍ରତ୍ୟଭିଜ୍ଞାନର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ (Depending entirely on Reversal of situation and Recognation), (ଖ) ପାଥେଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, କାରୁଣ୍ୟ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ଏହାର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । (ଗ) ଏଥିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ଏହା ନୈତିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଭିତ୍ତିକ (Where motives are ethical), (ଘ) ସିମ୍ପଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ଦୃଶ୍ୟସର୍ବସ୍ୱ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଘଟଣା, ଭାବ, ନୀତି ଓ ଦୃଶ୍ୟ ଉପରେ ଭିତ୍ତିକରି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏପରି ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କରିଛନ୍ତି । The Theory of Drama ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କରିଛନ୍ତି, ଯଥା- (୧) କୋରସ ଓ ଐକ୍ୟମୁଖ୍ୟ ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୨) ଏଲିଜାବେଥାନ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୩) ହିରୋଇକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୪) ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବା ଭୟଙ୍କର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, (୫) ଡୋମେଷ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବା ପାରିବାରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ।

ଗ୍ରୀସ୍ ଦେଶରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସେଠାରେ ହିଁ ତା'ର ଗୌରବମୟ ସମୃଦ୍ଧି ଘଟିଥିଲା । ଗ୍ରୀସ୍‌ର ତିନିଜଣ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ଏଇସ୍କିଲାସ୍, ସଫୋକ୍ଲିସ୍ ଏବଂ ଇଉରିପିଡ଼ିସ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଗୌରବ ବୃଦ୍ଧି କରିଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ରୂପ ଥିଲା ଗୀତାତ୍ମକ ବା ଲିରିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଯୁଗ । ଥେସ୍‌ପସ୍ ଥିଲେ ସେ ସମୟର ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟକାର, ଯେ କି ଦାୟୋନିସିୟସ୍ କାହାଣୀକୁ ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇଥିଲେ । ସେ ଏଇ ଗ୍ରୀକ୍ ଦେବତାଙ୍କ ଉତ୍ସବରେ ଗାନ (କୋରସ୍) ସାହାଯ୍ୟରେ ମହିମା କୀର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ । ଏଇ ଗାନର ନାମ ଥିଲା ଡିଥିରାମ୍ବ (Dithyramb) । ଥେସପିସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଏଇସ୍କିଲାସ (Aeschylus) ଥିଲେ ଏଥେନ୍ସର ଅଧିକାରୀ । ତାଙ୍କ ରଚିତ ନବେଟି ନାଟକ ମଧ୍ୟରୁ ମାତ୍ର ସାତଟି ନାଟକକୁ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇପାରିଛି; ଯଥା- Supplices, Persac, Septem, Prometheus Vinotus, Agamenon, Choephore ଏବଂ Eumenides ଇତ୍ୟାଦି । ଏଇସ୍କିଲାସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଏଥେନ୍ସର ଅନ୍ୟତମ ଅଧିବାସୀ ସଫୋକ୍ଲିସ (Sophocles) ପ୍ରାୟ ଶହେଟି ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ହେଁ ମାତ୍ର କେତୋଟିର ସୂଚନା ମିଳୁଛି; ଯଥା- Ajax, Antigone, Electra Oedipus, Tyrannus, Philoctertes, Oedipus Coloneus ଇତ୍ୟାଦି । ସଫୋକ୍ଲିସ୍‌ଙ୍କ ପରେ ଇଉରିପିଡ଼ିସ୍ (Euripides) ବୟାନବେଟି ନାଟକ ଚରନା କରିଛନ୍ତି, ତେବେ ସତରଟି ନାଟକ ତାଙ୍କର ରକ୍ଷିତ ହୋଇଛି ତାଙ୍କ ରଚିତ ସଫଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି-

Suppliant, Women, Aloestis, Medea, Hippolytus, Trojan Women, Andromache, Hecuba ଇତ୍ୟାଦି ।

ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଯୁଗରେ କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ମାର୍ଲୋ ଲେଖିଲେ, Tambarlain, Dr. Faustus, The Jews of Malta ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ତାଙ୍କ ପରେ ସେକ୍ସପିଅର ଲେଖିଲେ- ଅଥେଲୋ; ହାମଲେଟ, କିଙ୍ଗ ଲିୟର ଆଦି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ରହିଲା ଅଲୌକିକ ଶକ୍ତିର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ବିଳାସ ଏବଂ ପରିବେଶ ସଙ୍ଗେ ନାୟକର ଏକ ବିଶେଷ ସମ୍ପର୍କ । ଏଇ ଯୁଗର ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ ଲେଖିଲେ ହିରୋଇକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଯଥା- The Royal Martyr, The Conquest of Granada by Spaniards, Aureng-zeb ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ସେକ୍ସପିଅର ଯୁଗରେ ବହୁ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇଛି । ଓୟେବଷ୍ଟାର ଜନ୍ ଫୋର୍ଡ଼ ଆଦିଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଜନ୍ମ ନେଲା 'ହରର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବା ଭୟଙ୍କର ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଓୟେବଷ୍ଟାରଙ୍କ The Dutchess of Multi, ଜନ ଫୋଡ଼ଙ୍କ The Broken Heart, ସାଇରିଲ ଟାନିୟାରଙ୍କ The Atheist's Tragedy ଆଦି କେତୋଟି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଡୋମେଷ୍ଟିକ ବା ପାରିବାରିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ମଧ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ ଟମାସ୍ ହେଉଡ଼୍ଙ୍କ A Woman killed with kindness, The English Traveller, ଟମାସ ଡେକାରଙ୍କ Old Fortunatus, The Shoe maker's Holiday, ଆରନ ହିଲ୍ଙ୍କ The Fatal Extravagance, ଜର୍ଜ ଲିଲୋଙ୍କ The London Merchant, The History of George Burnwell ଆଦି ନାଟକ ।

ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଫରାସୀ କ୍ଲାସିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ବେଶ୍ ନାଁ କଲା । କର୍ଣ୍ଣେଇ ଲେଖିଲେ Horace, Cinna, Polyencte, Pompec ଆଦି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ରାସିନ ଲେଖିଲେ- Andromache, Britannicus, Bajazet, Phedre ଆଦି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି । ଇଟାଲୀର ଆଲଫିୟେରୀ ଲେଖିଲେ ନବ୍ୟ କ୍ଲାସିକାଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି; ଯଥା- କ୍ଲେଓପାଟ୍ରା, ଆଣ୍ଟିଗନ, ଓରିଷ୍ଟ ଆଦି । ଆଧୁନିକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ସିଦ୍ଧିଲାଭ କଲେ ଇବ୍‌ସେନ, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଚେକଭ, ଇଲିଅଟ ଆଦି ନାଟ୍ୟକାର । ଇବସେନଙ୍କ Ghosts, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗଙ୍କ 'ମିସ୍ ଜୁଲିଆ', ହାଉପ୍ଟମ୍ୟାନଙ୍କ 'ଡାଇଭର୍ସ', ଚେକଭଙ୍କ Three Sisters, ଇଲିଅଟ୍ଙ୍କ 'ମର୍ଡ଼ର ଇନ୍ ଦି କ୍ୟାଥେଡ୍ରାଲ, ଫାମିଲି ରିୟୁନିଅନ, ସାର୍ତ୍ରେଙ୍କ ନୋ ଏକ୍ଜିଟ, ଦି ଫ୍ଲାଇଜ୍' ଓନିଲଙ୍କର Mournging becomes Electra ନାଟକ ଆଦି ସଫଳ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସ୍ଥାନ ଦାବି କରେ ।

କମେଡ଼ି

ମାନବ ଜୀବନରେ ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ, ହସକାନ୍ଦ, ଆନନ୍ଦ ବିଷାଦ ଅହରହ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ପଟେ ସଂଗ୍ରାମମୁଖର ଜୀବନର ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ରୂପ, ଅନ୍ୟ ପଟେ ଶାନ୍ତିକାମୀ ମଣିଷର ଛନ୍ଦଚପଳ ହାସ୍ୟ । ଏଇ ଦୁଇ ରୂପ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ି । କମେଡ଼ିରେ ମାନବ ଜୀବନର ହସ, ଆନନ୍ଦ ହାଲକା ରସ ମୂର୍ତ୍ତି ହୋଇଉଠେ । ମଣିଷ ଏଠି ସ୍ୱପ୍ନ ରାଜ୍ୟରେ ବିଚରଣ କରେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ କମେଡ଼ିର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିଥିଲେ- "As for comedy, it is (as has been observed) an emitation of man worse than the average; worse however, not as regards any and every sort of fault, but only as regards one particular kind, the Ridiculous, which is a species of the ugly." ଏଥିରୁ କମେଡ଼ିର କେତୋଟି ଲକ୍ଷଣ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇଉଠେ । କମେଡ଼ି ହେଉଛି ସାଧାରଣଠାରୁ ନିମ୍ନସ୍ତରର ମଣିଷର ଜୀବନବୃତ୍ତର ଅନୁକରଣ । ଏଠାରେ 'ମନ୍ଦ' ଅର୍ଥ ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ବା ଖରାପ ନୁହେଁ । ଏହା ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ ଓ କୁତ୍ସିତର ଏକ ପ୍ରକାଶ । ରିଡ଼ିକୁଲସ ଅର୍ଥ ଏଠାରେ କ୍ଷତିକାରକ ନୁହେଁ ଅର୍ଥାତ୍ ଭ୍ରାନ୍ତି ବା ଅଙ୍ଗବିକୃତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଗ୍ରୀସ୍, ରୋମ, ଫ୍ରାନ୍ସ, ଇଟାଲୀ, ଇଂଲଣ୍ଡ, ଜର୍ମାନୀ ଆଦି ଦେଶରେ ବହୁ କମେଡ଼ି ଲେଖାଯାଇଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ କେବଳ ଆରିଷ୍ଟୋଫେନିସ୍ ବା ତାଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ କେତେଜଣ ଲେଖକଙ୍କ କମେଡ଼ି ଦେଖି ଏପରି ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ମିନାଣ୍ଡାର ଓ ତାଙ୍କ ସମସାମୟିକ ସ୍ରଷ୍ଟା କମେଡ଼ିର ବିକାଶ ଘଟାଇଲେ । କବି କଳ୍ପନାରେ ସମୃଦ୍ଧ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଓ ରାଜନୈତିକ କମେଡ଼ି ରୂପ ନେଲା । ସ୍ନେହ ପ୍ରେମର ଜଟିଳ ମିଳନାନ୍ତ କମେଡ଼ିର ଧାରା ଆସିଲା । ପରେ ପରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି, ରୋମାଣ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ପରେ ପରେ ରୋମ୍‌ର ପ୍ଲଟାସ୍ କମେଡ଼ିକୁ ଆଉ କିଛିଦୂର ଆଗେଇଦେଲେ । ଟେରେନ୍ସ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଙ୍କୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି କମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟି କଲେ । ପରେ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ହାତରେ ନୂଆ ରୂପ ନେଲା ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ଏବଂ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି । ଇଂଲଣ୍ଡ, ସ୍ପେନ୍‌ରେ ଜନ୍ମ ନେଲା ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ କମେଡ଼ି । ୧୬ଶ ଏବଂ ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଲୋପ୍ ଡି ଭେଗା, କ୍ୟାଲଡ଼େରନ, ୧୭ଶ ଶତକରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ମଲିୟର, ରିଷ୍ଟୋରେସନ ଯୁଗରେ

ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଦେଖାଦେଲେ ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ, ଜର୍ଜ ଏଥିରୀଜ୍, ଓୟଚାର୍ଲି, କନଗ୍ରୀଭ ପ୍ରମୁଖ କମେଡ଼ି ସ୍ରଷ୍ଟା ।

କମେଡ଼ି କ୍ରମେ ନୂତନ ସଂଜ୍ଞା ପରିଗ୍ରହଣ କଲା । କାହା ମତରେ ଏହା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆଚାର-ଆଚରଣର ଶିକ୍ଷାମୂଳକ କାହାଣୀ । କାହା ମତରେ ଏହା ଅଶୁଭ ପରିସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କଲେ ମଧ୍ୟ ପରିଣତି ମିଳନାନ୍ତକ । ପୁଣି କାହା ମତରେ ଏହା ଯେପରି ସୁଖଦାୟୀ, ସେହିପରି ବେଦନାକ୍ଲିଷ୍ଟ ମଧ୍ୟ । ୧୭ଶ ଶତକର ଫରାସୀ ନାଟ୍ୟକାର ପିଏରି କର୍ଣ୍ଣେଇଙ୍କ ମତରେ, କମେଡ଼ିରେ ନାୟକଙ୍କର ମୃତ୍ୟୁ ଭୟ ନାହିଁ । ନିର୍ବାସନ ବା ଅବସ୍ଥା ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ଦୁଶ୍ଚିନ୍ତା ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ସାଧାରଣ କମେଡ଼ି ନ କହି ତାହାକୁ ହିରୋଇକ୍ କମେଡ଼ି କହିବା ଉଚିତ ହେବ । ହେଗେଲଙ୍କ ମତରେ, ନାୟକ ଯେଉଁ ବାଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୁଏ, ସେହି ବାଧାର ପ୍ରକୃତି ଅନୁଯାୟୀ ତାହା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି, ମେଲୋଡ୍ରାମା, ଫାର୍ସ, କମେଡ଼ି ହୋଇଥାଏ । ନାୟକ ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥଳରେ ପହଞ୍ଚିବା ଲାଗି ଯେଉଁ ସଚେତନ ଇଚ୍ଛାଶକ୍ତି ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହୁଏ, ତା'ର ବିରୋଧୀ ଧାରାଟି ଯଦି ଅତିକ୍ରମ ହୁଏ, ତେବେ ତାହା କମେଡ଼ି ହୁଏ । ନରଥ୍ରୋପ ଫ୍ରାଇଙ୍କ ମତରେ ସାଟାୟର ଏବଂ ରୋମାନ୍ସ ପ୍ରଭାବ ଯୋଗୁଁ କମେଡ଼ିର ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଦୁହିଁଙ୍କ ମଝିରେ ତାହାର ସ୍ଥାନ । ରିଚାର୍ଡ଼ ଡ୍ୟୁପ୍ଲେଙ୍କ ମତରେ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣର ଫଳ ହେଉଛି କମେଡ଼ି ।

ଆଲୋଚକ ଏଲାରହାଉସ ନିକଲ ତାଙ୍କର The Theory of Drama ପୁସ୍ତକରେ କମେଡ଼ି ବିଶଦଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରୁ କମେଡ଼ିର ଲକ୍ଷଣ ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା କଥା ଜଣାପଡ଼େ । (୧) ସାଧାରଣତଃ କମେଡ଼ିର ବିଷୟବସ୍ତୁ ହେଉଛି ପ୍ରେମମୂଳକ, ଯେଉଁଥିରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ନାରୀର ଚିରନ୍ତନୀ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । (୨) କମେଡ଼ିରେ ଦର୍ଶକ ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ଜିନିଷ ଦେଖେ ଅର୍ଥାତ୍ ତା' ଚାରିପଟର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ପାଏ । (୩) କମେଡ଼ିରେ ଅନେକ ଚରିତ୍ର ଥାଆନ୍ତି । କୌଣସି ନାୟକ ଚରିତ୍ର ରହେନି । ଅନେକ ଚରିତ୍ର ମିଳିମିଶି ହାସ୍ୟରସର ଅବତାରଣା କରିଥାନ୍ତି । (୪) ଯୁଗର ଏବଂ ସମାଜର ସାର୍ବଜନୀନ ଚିତ୍ର କମେଡ଼ିରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ । (୫) କମେଡ଼ିର ଗୋଟିଏ ବା ତହିଁରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଟାଇପ ଚରିତ୍ର ଥାଏ । ଏହି ଚରିତ୍ର ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । (୬) ଏଥିରେ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ର ଦଳଦଳ ହୋଇ ବା ଯୋଡ଼ି ଯୋଡ଼ି ହୋଇ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇଥାନ୍ତି ।

(୭) ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅନ୍ୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଚାରିତ୍ରିକ ଅସଙ୍ଗତି ବା ତ୍ରୁଟିକୁ ଭଲଭାବେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିହୁଏ । (୮) କମେଡ଼ିରେ ଅନୁଭୂତି ସହିତ ନୀତିବୋଧର ଆତ୍ମିକ ସମ୍ପର୍କ ଥାଏ । କମେଡ଼ିରେ ନୀତିବୋଧ ସମସ୍ୟା ଆକାରରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଏଥିରେ ସମସ୍ୟା ରହେନା । (୯) ଏଥିରେ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚରିତ୍ରଟି ଅସାମାଜିକ ମନେହୁଏ । କାରଣ ହସ ଏପରି ଏକ ସାମାଜିକ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ଯାହାକୁ ସମସ୍ତଙ୍କ ସହିତ ଉପଭୋଗ କରାଯାଏ । (୧୦) ଅଧିକାଂଶ କମେଡ଼ି ଶେଷରେ ମିଳନ ହୁଏ ବା ବିବାହ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ ।

କମେଡ଼ି ଯେ ନାନା ଭୁଲଭ୍ରାନ୍ତି, ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି, ଅସଙ୍ଗତି-ବିକୃତି, ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ତଥା ଆନନ୍ଦଦାୟକ ରୂପାୟନ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ହାପି ଏଣ୍ଡିଙ୍ଗ ହେଉଛି କମେଡ଼ିର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ । କମେଡ଼ିର ବୃତ୍ତ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସଂଳାପ ଉପରେ ନଜର ରଖିବାକୁ ହୁଏ । ସମାଜ ସହିତ ହାସ୍ୟରସର ନିଗୂଢ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି; ସମାଜର ବିଶୃଙ୍ଖଳ ତଥା ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ରୂପକୁ ହାସ୍ୟରସିକ ସଚେତନ ଭାବେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଥାଏ । ହାସ୍ୟରସିକ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏବଂ ବିଚାରକ ଦୁଇଟି ଆସନରେ ବସିଥାଏ । ରିଚାର୍ଡ଼ ଡ୍ୟୁପ୍ଲେଙ୍କ ମତରେ- "The laughter of comedy is a social corrective."

କମେଡ଼ିରେ ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ କମିକ ରଚନାର ପାଞ୍ଚଟି ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- (୧) ଫାର୍ସ, (୨) କମେଡ଼ି ଅଫ ରୋମାନ୍ସ, (୩) କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ହିଉମର୍ସ, (୪) କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନର୍ସ, (୫) କମେଡ଼ି ଅଫ ଇନ୍ଟ୍ରିଗ୍ । କମେଡ଼ି ଅଫ ରୋମାନ୍ସର ମଧ୍ୟ ଏକ ଉପବିଭାଗ ରହିଛି, ରୋମାଣ୍ଟିକ ଟ୍ରାଜି କମେଡ଼ି । କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନର୍ସର ଉପବିଭାଗ ହେଉଛି ଜେଣ୍ଟିଲ କମେଡ଼ି । ଆରିଷ୍ଟୋଫେନିସ୍‌ଙ୍କ କମେଡ଼ିକୁ ନିକଲ 'ଓଲ୍ଡ଼କମେଡ଼ି' ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ଲଟାସ୍ ଓ ଟେରେନ୍ସଙ୍କ ରୋମାନ କମେଡ଼ିକୁ 'ନବକମେଡ଼ି' କୁହାଯାଇଛି । ସେମାନେ ମଧ୍ୟ କ୍ଲାସିକାଲ କମେଡ଼ିର ପକ୍ଷପାତୀ । ମଲିୟରଙ୍କ କମେଡ଼ିର ନାମ କମେଡ଼ି ଅଫ ସୋସାଇଟି, ହିଉମାନ କମେଡ଼ି, କମେଡ଼ି ଅଫ ମ୍ୟାନର୍ସ, କମେଡ଼ି ଅଫ ସାଟାୟାର, କମେଡ଼ି ଅଫ କ୍ୟାରେକ୍ଟର ଆଦି । ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶଙ୍କ କମେଡ଼ିକୁ ନିକଲ କହିଛନ୍ତି 'କମେଡ଼ି ଅଫ୍ ଆଇଡ଼ିଆଜ୍' । ଏସବୁ ବ୍ୟତୀତ ରହିଛି ବ୍ରାଇଟ୍‌କମେଡ଼ି, କମିକ୍ କମେଡ଼ି, ଉଭଟ କମେଡ଼ି ବା ଡାର୍କ କମେଡ଼ି, ହିରୋଇକ୍ କମେଡ଼ି, ସିରିଅସ୍ କମେଡ଼ି ଇତ୍ୟାଦି ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ କମେଡ଼ି (Comedy of Romance)

ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ପୂରାପୂରି ସାହିତ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଜଗତର ଶ୍ରେଷ୍ଠ

କମେଡ଼ି । ଏଥିରେ ପ୍ରାକୃତିକ ପ୍ରେକ୍ଷାପଟରେ ଦୃଶ୍ୟ ସନ୍ନିବେଶର ପ୍ରବଣତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ କମେଡ଼ି ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର । ତାଙ୍କର 'ମିଡ୍ ସମର ନାଇଟ୍ସ ଡ୍ରିମ୍, ଆଜ୍ ୟୁ ଲାଇକ୍ ଇଟ୍, ଟୁଇଲ୍‌ଫ୍ଥ ନାଇଟ' ଆଦି ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି । ଏଠାରେ ପରିବେଶ ସହିତ ଚରିତ୍ରର ସଙ୍ଗତି ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର, ଏ ଧରଣର କମେଡ଼ି ମଣିଷର ମାନସିକ ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଭାବୃତ୍ତିକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ । ଆଦର୍ଶ ଓ ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏଠି ହସ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ରୂପ ନେଇନି । ତାହା ପ୍ରସନ୍ନତା ଓ ଆନନ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ହଜିଯାଇଛି । ପ୍ରେମ ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ । ସାଧାରଣତଃ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ିରେ ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ଅନୁରାଗ ସଞ୍ଚାର, ମିଳନରେ ବାଧା, ସଙ୍କଟରୁ ମୁକ୍ତି ଏବଂ ମିଳନ ଆଦି ଦେଖାଯାଇଥାଏ ।

ଏଥିରେ ତନ୍ମୟତା ଓ ମନ୍ମୟତାର ସମନ୍ୱୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ଲେଖକ ମିଶିଯାଏ । ହୃଦୟର ଅନୁଭୂତି ସହିତ ମନର ହସ ମିଶିଯାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ବା ରୋମାଣ୍ଟିକ ଉପାଦାନ ସମ୍ବଳିତ କୌଣସି କମେଡ଼ି ଯଦି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରେ, ତେବେ ତାହାକୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି କୁହାଯାଏ । ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଶିଥିଳ ଆଦର୍ଶରେ ଗଠିତ ମିନାଣ୍ଡାରଙ୍କ କମେଡ଼ି, ପ୍ଲଟାସ ଓ ଟେରେନ୍ସର କମେଡ଼ି, ଲିଲି, ପିଲ ଓ ଗ୍ରୀନ ଆଦିଙ୍କ କମେଡ଼ି ହେଉଛି ରୋମାଣ୍ଟିକ ।

ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ କମେଡ଼ି (Comedy of Humours)

ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସମକାଳୀନ ବେନ୍‌ଜନସନ୍‌ଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ନାଟକ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର । ଜନସନ ଏହି ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିକୁ କମେଡ଼ି ଅଫ ହ୍ୟୁମରସ ନାମରେ ନାମିତ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ହ୍ୟୁମର କହିଲେ ଯାହା ବୁଝାଯାଏ, ତାହା ନାହିଁ । ଏହି କମେଡ଼ିଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ । ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା Satire ଏହାର ପ୍ରାଣ । ସ୍ୱାଭାବିକ ମଣିଷ ଭିତରେ ଚାରିପ୍ରକାର ରସର ଉଦ୍ରେକ ହୋଇଥାଏ; ଯଥା- humour, choleric, phelgmatic ଏବଂ melancholic । ଜନସନ ପ୍ରଥମ ରସ ବା ଫ୍ଲୁଇଡ୍‌କୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନାମକରଣ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ମଣିଷକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । କମେଡ଼ିର ପ୍ରାୟ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଗୁଣାଅଧିକେ ଏହା ଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ସହିତ ଏହାର ବଡ଼ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଉଛି ଏହା ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ବିଦ୍ରୂପ ଓ ବାସ୍ତବତା ପାଇଁ ଏହାର ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ି ସହିତ କିଛିଟା ମେଳ ଥାଏ ।

ଏଥିରେ ଅତିରଞ୍ଜନ ନ ଥାଏ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ହ୍ୟୁମର ଚିନ୍ତାଶୀଳତା ଏବଂ କରୁଣା ଭିତରେ ଲୀନ ହୋଇଥାଏ । ହେଲେ ଜନସନଙ୍କ ହ୍ୟୁମର ଧୀରେ ଧୀରେ ତିକ୍ତ ହୋଇ ପରିଶେଷରେ ଭୟଙ୍କର ବା ଭୀଷଣ ରୂପ ନିଏ । ଜନସନ୍‌ଙ୍କ କମେଡ଼ିକୁ ଅଧ୍ୟାପକ ନିକ୍‌ଲ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ବା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ କମେଡ଼ି କହିଛନ୍ତି । କାରଣ ଏଥିରେ ହ୍ୟୁମର ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । କୃପଣ, ଭଣ୍ଡ, ଦାମ୍ଭିକ, ଦ୍ୱେଷୀ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଏହା ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି ଭଳି ଏହା ଆମକୁ ଆଶ୍ୱସ୍ତ କରେନା । ଜନସନଙ୍କ ହ୍ୟୁମରରେ ବଦାନ୍ୟତା, ଶାନ୍ତି, ମଧୁର, ପରିସମାପ୍ତି ଆଦି ସ୍ୱପ୍ନ ଥାଏ ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ର ସାମାଜର କ୍ଷତି ବା ଆଦର୍ଶରୁ ବିଚ୍ୟୁତ ହେଲେ ଏଇ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ରଚନାକୁ ଖୋରାକ ମିଳେ । ବେନଜନସନ, ମଲିୟର, କନଗ୍ରୀଭ, ଶେରିଡ଼ନ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶ' ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା ଏଇ ଧରଣର କମେଡ଼ି ରଚନାରେ ସିଦ୍ଧହସ୍ତ ।

ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ି (Comedy of Manners)

ସମକାଳୀନ ସମାଜର ଆଚାର ଆଚରଣ, ରୀତିନୀତି, ତ୍ରୁଟି ବିଚ୍ୟୁତି ହାସ୍ୟରସ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ An Introduction to Drama ପୁସ୍ତକରେ George Whitfield କହନ୍ତି- "There have been blunt hearty men, misers and mockers in all classes and in every age. But the dramatist of the Restoraction Period in England laughed at men not so much for their characters as for the way in which they experssed this characters, not for what they were, but for what they did; not for themselves, but for their manners. It was this which gave the name 'Comedy of manners' to these plays." (page-89)

ମାନବର କାର୍ଯ୍ୟପ୍ରଣାଳୀ, ଆଚରଣକୁ ହସ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଏଠାରେ ଆଘାତ କରାଯାଏ । ସମାଜର ଆଚାର ବ୍ୟବହାର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ରହିଛି, ମାତ୍ର ତାହା ଆକ୍ରମଣାତ୍ମକ ନୁହେଁ । ମଣିଷର ଆଚରଣକୁ ସୁଧାରିବା ପାଇଁ କିଛିଟା ବିଦ୍ରୂପ ଏଥିରେ ଥାଏ, ଚମତ୍କାର wit ପ୍ରୟୋଗ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବାସ୍ତବତାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ରୂପ ଏଠାରେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ରର କୃତ୍ରିମତା ଏଠି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଇଂଲଣ୍ଡର ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀର ଆତ୍ମସଚେତନ ମଣିଷର କୃତ୍ରିମତା ଏବଂ କିଛି ମାର୍ଜିତ ହାସ୍ୟକର ଉପାଦାନ ଏଥିରେ ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ମାର୍ଜିତ କମେଡ଼ି (Gentle Comedy)

ସମାଜର ତଥାକଥିତ ଭଦ୍ର ମୁଖାଧାରୀ ମଣିଷର ଚାଲିଚ଼ଳନ, ହାବଭାବକୁ ଏଥିରେ ପରିହାସ କରାଯାଇଥାଏ । ଆଚରଣଗତ କମେଡ଼ିର ଏକ ଅପଭ୍ରଂଶ ରୂପ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଡ଼ିସନ ଏ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ନାମ ରଖିଥିଲେ Gentle । ଏଥିରେ ମଣିଷର କୃତ୍ରିମ ରୂପର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଅଭିଜାତ ମଣିଷର ରୀତିନୀତି, ଅଭ୍ୟାସକୁ ଏଥିରେ ସମାଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ତେବେ ଯାହା କିଛି କରାଯାଏ, ସବୁ ଭଦ୍ର ଭାବରେ ବା ମାର୍ଜିତ ରୂପରେ । ଉଇଟ ବା ବାକ୍‌ଚାତୁରୀ ଏଠି ଦେଖାଯାଏନି ।

ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ବୁଲେଇ ବଙ୍କେଇ କଥା କୁହାଯାଏ । କୃତ୍ରିମ ଭାବପ୍ରବଣତା ଦେଖାଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ମଦ୍ୟପାନ ଆଦି ଭିତରେ ଏକପ୍ରକାର ଭାବାବେଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ରମୂଳକ କମେଡ଼ି (Comedy of Intrigue)

ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ଇଂଲଣ୍ଡରେ ବହୁଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା, ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ପ୍ରାୟତଃ ଥିଲା । ଏହାର କଥାବସ୍ତୁ ଜଟିଳ । ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ଛଦ୍ମବେଶୀ ମାଧ୍ୟମରେ କିଛିଟା ପରିହାସର ଉଦ୍ରେକ ହୋଇଥାଏ । ଭୁଲ ବୁଝାମଣା ବା ମିଥ୍ୟା ପ୍ରବଞ୍ଚନା ଉପରେ ଏହାର ବୃତ୍ତ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ଫାର୍ସ ପରି ମନେ ହୋଇଥାଏ ।

ଏପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ବେଶି ଭାଗ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ଘଟଣାର ଜଟିଳତା ଭିତରେ କଟିଯାଏ । ଏଥିରେ ଯେଉଁ ହସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ, ତାହା ମାନସିକ ଅସଙ୍ଗତିରୁ । ଉଇଟ, ହ୍ୟୁମର, ସାଟାୟାର ପ୍ରାୟତଃ ଏଥିରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଯେଉଁ ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ତା'ର ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ରହିଥାଏ । ଫ୍ଲେଚରଙ୍କ କମେଡ଼ି ଏଇ ଶ୍ରେଣୀର । ପ୍ରାୟ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏଇ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ରାଜପଣ ଥିଲା ।

ଭାବପ୍ରବଣତାମୂଳକ କମେଡ଼ି (Sentimental Comedy)

ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଏଇ ଧରଣର କମେଡ଼ିର ଜନ୍ମ ହେଲା । ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଯୁଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ପରିବ୍ୟାପ୍ତି । ପରେ ଏହା ନାଟକ ସହିତ ମିଶିଯାଇ ନୂଆ ରୂପ ନେଇଛି । ଏହାର ବିବର୍ତ୍ତନ ଭିତରେ ତିନୋଟି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଆଚରଣମୂଳକ କମେଡ଼ିର କିଛିଟା ପ୍ରଭାବ ଏଥିରେ ରହିଛି । ବୃତ୍ତ ବା

ଚରିତ୍ରରେ ସାମାନ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଯାଏ । ନୂଆକରି ଜୀବନଯାପନର ମସୁଧା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅନୁତାପ ଏଥିରେ ରହିଥାଏ । ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ସହିତ ଅନେକ କାହାଣୀ ରହିଥାଏ । ଏହିପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଲା ସମସ୍ୟାମୂଳକ ନାଟକ ।

ସେଣ୍ଟିମେଣ୍ଟାଲ କମେଡ଼ିକୁ ଦିଦରୋ (Diderot) ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ବା ସିରିଏସ କମେଡ଼ି ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ମଣିଷର କର୍ତ୍ତବ୍ୟବୋଧ ଏବଂ ଭଲଗୁଣ ଉପରେ ଏଥିରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଗୋଲ୍ଡ଼ ସ୍ମିଥ A comparison between Laughing and Sentimental comedy ପ୍ରବନ୍ଧରେ କହିଛନ୍ତି, ମଣିଷର ତ୍ରୁଟିବିଚ୍ୟୁତି ବଦଳରେ ତା'ର ଦୁଃଖଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ଏବଂ ଦୋଷ ପରିବର୍ତ୍ତେ ତା'ର ଗୁଣ ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ିରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର କମେଡ଼ି ପଛରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଦୂରଦୃଷ୍ଟି ଦାର୍ଶନିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଏଠି ସମସ୍ୟା ସହିତ ତା'ର ସମାଧାନର ସୂତ୍ର ମଧ୍ୟ ଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି (Tragicomedy)

ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ପିଏରୀ କର୍ନେଇଙ୍କ The CID ନାଟକକୁ ଫରାସୀ ଏକାଡ଼େମୀ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଆଖ୍ୟା ଦେଲେ, ୧୬୩୮ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ । ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଦେଉଛି ଉଭୟ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ିର ମିଶ୍ର ରଚନା । ତେବେ ଟ୍ରାଜିକ ବା କମିକ୍ ବୃତ୍ତକୁ ସିଧାସଳଖ ଯୋଡ଼ିଦେଲେ ଏହା ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ହେବନାହିଁ । ଏହା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନୁହେଁ କିମ୍ବା କମେଡ଼ି ନୁହେଁ, ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରଚନା । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆନନ୍ଦ ଏବଂ କମେଡ଼ିର ଆନନ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବା । ଏହା ଦର୍ଶକକୁ ଟ୍ରାଜିକ୍‌ର ଅତିଶୟ ଦୁଃଖରୁ, କମେଡ଼ିର ଆମୋଦ ବାହୁଲ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତି ଦେଇଥାଏ । ଅତିଶୟ ବେଦନାବୋଧରେ ଏଠି ଦର୍ଶକ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିବନି କିମ୍ବା ଖୁବ୍ ଆନନ୍ଦରେ ଫାଟିପଡ଼ିବନି । ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ଦର୍ଶକକୁ ତୃପ୍ତି ବା ଆଶ୍ୱସ୍ତି ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ିରେ ଦୁଇଟି ବୃତ୍ତର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଗୋଟିଏ କାହାଣୀରେ ଏହା ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ଜୀବନରେ ଦୁର୍ଦ୍ଦିନ ବା ଘନଘଟା ଦେଖାଦେଲେ ମଧ୍ୟ ପରିଣତିରେ ତାହା ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ବିପଦରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ନାୟକ ନାୟିକା ଏପରି ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହାର ଟ୍ରାଜିକ ସ୍ୱର ମିଳାଇଯିବ ।

ଅର୍ଥାତ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଟ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର, କମେଡ଼ିର କମିକ୍ ସ୍ୱର ଉଭେଇଯିବ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ 'The Winter's Tale, The Tempest, The Merchant of Venice' ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି । ରୋମାଣ୍ଟିକ କମେଡ଼ି 'ଦି ଉଇଣ୍ଟର୍ସ ଟେଲ'ରେ ଲିଓନଟେସ ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ମୃତ୍ୟୁଦଣ୍ଡ ଦେଇଛି । କିନ୍ତୁ ୧୭ବର୍ଷ ପରେ ସେଇ ସ୍ତ୍ରୀକୁ ଜୀବିତ ଅବସ୍ଥାରେ ଦେଖି ତାକୁ କ୍ଷମା କରିଛି । ମୃତ୍ୟୁଦଣ୍ଡ ଏବଂ ପରେ ପରେ ସ୍ୱାମୀର ଅନୁତାପ ମଧ୍ୟରେ ଟ୍ରାଜିକ୍‌ର ସ୍ୱର ଓ ପରିଶେଷରେ ମିଳନ ମଧ୍ୟରେ ଟ୍ରାଜିକ୍ ସ୍ୱର ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ମିଶିଯାଇଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଏହା ଟ୍ରାଜିକ୍‌ମେଡ଼ି ହୋଇପାରିଛି । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ 'ରକ୍ତକରବୀ', 'ଡାକଘର' ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ।

ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ରାସାୟନିକ ବସ୍ତୁର ମିଶ୍ରଣରେ ଯେମିତି ଏକ ନୂତନ ବସ୍ତୁ ଜନ୍ମ ନିଏ, ସେହିପରି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ କମେଡ଼ିର ମିଶ୍ରଣରେ ଏକ ନୂତନ ଧାରାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏଇ ଧାରାଟି ହେଉଛି ଟ୍ରାଜିକମେଡ଼ି ।

ପଞ୍ଚମବେଦ ବା ନାଟ୍ୟବେଦ

ସମଗ୍ର ବିଶ୍ୱବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡରେ ଲୀଳା ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଶିବ ଏବଂ ବିଷ୍ଣୁ ଅବତାର ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଶିବ ହେଉଛନ୍ତି ନଟରାଜ ଏବଂ ବିଷ୍ଣୁ ହେଉଛନ୍ତି ନଟବର । ସଂସାରର ସବୁ ଲୀଳା ବିଶ୍ୱରୂପକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏମାନେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାନ୍ତି । ଏଣୁ ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏମାନେ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଆସିଛନ୍ତି । ନାଟକ ହେଉଛି ଲୀଳାଖେଳାର ସର୍ବୋତ୍କୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ । ଏଠାରେ ଛୋଟବଡ଼, ଧନୀ-ଗରିବ, ମୂର୍ଖ-ପଣ୍ଡିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନିଜ ନିଜର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିପାରନ୍ତି । ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଭରତ ମଧ୍ୟ ଏ ବିଷୟକୁ ଅଧିକ ପରିପୁଷ୍ଟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ।

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର କାହାଣୀ ଅନୁଯାୟୀ, ତ୍ରେତା ଯୁଗରେ ଲୋକମାନେ ଈର୍ଷା, କାମ, କ୍ରୋଧ ଆଦିର ଶିକାର ହୋଇ ହିତାହିତ ଜ୍ଞାନ ହରାଇ ବସିଲେ । ବାସନା ଜର୍ଜରିତ ହେବାଫଳରେ ସେମାନେ ନାନା ସନ୍ତାପ ଭୋଗ କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଲୋକପାଳଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରକ୍ଷିତ ହେଉଥିବା ଜମ୍ବୁଦୀପ ଦାନବ, ଗନ୍ଧର୍ବ, ରାକ୍ଷସ ଆଦିଙ୍କଦ୍ୱାରା ସଂକ୍ରମିତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏମାନଙ୍କ ଚାପରେ ଦେବଗଣ ତ୍ରାହି ତ୍ରାହି ଡାକ ଛାଡ଼ିଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଦେବଗଣ ମିଳିତ ହୋଇ ପିତାମହ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ଶରଣ ପଶିଲେ ଏବଂ ନିବେଦନ କଲେ- "ଆମେ ଏପରି ଏକ ମନୋରଞ୍ଜନର ମାଧ୍ୟମ ଚାହୁଁଛୁ, ଯାହା ଦେଖିହେବ ଏବଂ ଶୁଣିହେବ । ବେଦ କେବଳ ବ୍ରାହ୍ମଣମାନଙ୍କ ଲାଗି

ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଏହା ସର୍ବଜନ ବୋଧଗମ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଣୁ ଏଭଳି ଏକ ପଞ୍ଚମବେଦ ରଚନା କରନ୍ତୁ, ଯାହା ସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକ ହୋଇଥିବ ଅଥବା ଏହା ସବୁ ବର୍ଣ୍ଣର ଲୋକଙ୍କ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ହେଉଥିବ ।"

ଦେବଗଣଙ୍କ ଅନୁରୋଧ ରକ୍ଷାକରି ବ୍ରହ୍ମା ଚାରିବେଦରୁ କିଛି ସାମଗ୍ରୀ ନେଇ ପଞ୍ଚମ ବେଦ ବା ନାଟ୍ୟବେଦ ରଚନା କଲେ, ସେ ଋଗ୍‌ବେଦରୁ ଆଣିଲେ ପାଠ୍ୟ (କଥାବସ୍ତୁ) । ସାମବେଦରୁ ଗାନ (ସଙ୍ଗୀତ), ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ଅଭିନୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ରସ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି –

"ମହେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରମୁଖୈର୍ଦେବୈରୁକ୍ତଃ କିଳ ପିତାମହଃ
କ୍ରୀଡ଼ନୀୟକମିଛମୋ ଦୃଶ୍ୟଂ ଶ୍ରବ୍ୟଂ ଚୟତ୍ ଭବେତ୍
ନ ବେଦବ୍ୟବହାରୋଽୟଂ ସଂଶ୍ରାବ୍ୟଃ ଶୂଦ୍ରଜାତିଷୁ
ତସ୍ମାତ୍ ସୃଜାପରଂ ବେଦଂ ପଞ୍ଚମଂସାର୍ବବର୍ଣ୍ଣିକମ୍ ।"

ତେଣୁ ନାଟ୍ୟବେଦ ହେଉଛି ଉଭୟ ଦର୍ଶନୀୟ ଏବଂ ଶ୍ରବଣୀୟ । ଏହା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦେବାରେ ସକ୍ଷମ । ସବୁ ବର୍ଣ୍ଣର ଲୋକେ ଏଥିରୁ ବିମଳ ଆନନ୍ଦ ଉଠାଇପାରିବେ ।

ନାଟ୍ୟବେଦ ସୃଷ୍ଟି ପରେ ବ୍ରହ୍ମା ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ କହିଲେ । ଏଥିପାଇଁ ଦେବତାଗଣ ଅଯୋଗ୍ୟ ବୋଲି ଇନ୍ଦ୍ର ମତ ଦେଲେ । ତେଣୁ ପ୍ରୟୋଗ ଭାର ଭରତଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ତାଙ୍କର ଶତପୁତ୍ରଙ୍କୁ ନେଇ ପଞ୍ଚମବେଦ ବା ନାଟ୍ୟବେଦର ପ୍ରୟୋଗଭାର ଗ୍ରହଣ କଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବିଜୟ ଉତ୍ସବରେ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଭରତ ପ୍ରଥମ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କଲେ । ଏହାର ବିଷୟ ଥିଲା ଦେବାସୁର ଯୁଦ୍ଧ ବିଷୟକ ।

ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ମହୋତ୍ସବ / ଜର୍ଜର ପୂଜା

କେତେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲୋଚକ ୟୁନାନୀ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟରେ ଆଲୋକପାତ କରିବାକୁ ଯାଇ 'ମେ-ପୋଲ' ଉତ୍ସବ ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । 'ୟୁରୋପରେ ମେ' ମାସରେ ଏହି ମଇ ଦିବସକୁ ଖୁବ୍ ଆଡ଼ମ୍ବର ସହକାରେ ପାଳନ କରାଯାଏ । ମେ' ପହିଲା ତାରିଖ ଦିନ କୌଣସି ଏକ ଯୁବତୀକୁ ପୁଷ୍ପରେ ସଜାଇ ତାକୁ ମେ-ରାଣୀ ଭାବେ ବୁଲାଇ ଜନସାଧାରଣ ତା'ଚାରିପଟେ ନାଚିଥାନ୍ତି । ଏହି ଉତ୍ସବରେ 'ମେପୋଲ' ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଜନସାଧାରଣ

ନବଜୀବନର ପ୍ରତୀକ ଏକ ଓକ୍ ବୃକ୍ଷକୁ ସ୍ଥାପନ କରିଥାନ୍ତି ଏବଂ ତା' ଚାରିପଟେ ନାଚିଥାନ୍ତି । ଏହାକୁ ମେ-ପୋଲ ଉତ୍ସବ କୁହାଯାଏ । ଭାରତର ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ମହୋତ୍ସବରେ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର କେତନଦଣ୍ଡ ସ୍ଥାପନ ସ୍ମୃତିକୁ ଏହା ମନେପକାଇଦିଏ ।

ନାଟ୍ୟବେଦ ରଚନା କରିସାରି ବ୍ରହ୍ମା ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ କହନ୍ତେ, ଦେବଗଣ ଏଥିପାଇଁ ଅଯୋଗ୍ୟ ବୋଲି କହିଥିଲେ । ତେଣୁ ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ନର୍ଦ୍ଦେଶରେ ଭରତ ତାଙ୍କର ଶହେପୁତ୍ରଙ୍କୁ ଧରି ଏହାର ପ୍ରୟୋଗଭାର ଗ୍ରହଣ କଲେ । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବିଜୟ ଉତ୍ସବ ଉପଲକ୍ଷେ ଭାରତରେ ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଲା । ଦେବାସୁର ଯୁଦ୍ଧ ବିଷୟକ ଏହି କାହାଣୀରେ ଦେବତାମାନେ ବିଜୟ ଓ ଅସୁରମାନେ ପରାଜୟ ବରଣ କରିଥିଲେ । ଦେବଗଣ ଖୁସିହୋଇ ଭରତଙ୍କୁ ନାନା ଉପହାର, ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର ଧ୍ୱଜ ଅର୍ପଣ କଲେ । ମାତ୍ର ଅସୁରଗଣ ବ୍ୟଥିତ ହୋଇ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ନାନାପ୍ରକାର ବାଧା ସୃଷ୍ଟିକଲେ । ଅଭିନୟ ବନ୍ଦ ହୋଇଗଲା । ଇନ୍ଦ୍ର ନିଜର କେତନଦଣ୍ଡ ଉତ୍ତୋଳନ କରି ବିଧ୍ୱଂସକାରୀ ଅସୁରଗଣଙ୍କୁ ପ୍ରହାର କରି ରଙ୍ଗପୀଠରୁ ତଡ଼ିଦେଲେ । ବିଘ୍ନ ବିନାଶନ କରିଥିବାରୁ ଏହି ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜର ନାମ ରଖାଗଲା 'ଜର୍ଜର' । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ନାଟକର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ 'ଜର୍ଜର ପୂଜା'ର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଥିଲା ।

କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ ମଇଦିବସ ସହିତ ଭାରତୀୟ ହୋଲି ଉତ୍ସବକୁ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି । ପଣ୍ଡିତ ହରପ୍ରସାଦ ଶାସ୍ତ୍ରୀ ଏଥିରେ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବାକୁ ଯାଇ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜର ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦନ କରିଛନ୍ତି । ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ଧ୍ୱଜକୁ ସଜାଇ ବନ୍ଦନା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ସଜ୍ଜିତ ଧ୍ୱଜଦଣ୍ଡ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ଧ୍ୱଜ ଭାବେ ପୂଜିତ ହୋଇଥାଏ । ବିଘ୍ନର ଅବକାଶ କରିଥିବାରୁ ଏହି ଧ୍ୱଜଦଣ୍ଡ ବା ଜର୍ଜର ସେହିଦିନଠାରୁ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ପୂର୍ବରୁ ସାଧାରଣତଃ ପୂଜାପାଇ ଆସୁଛି । ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବର ବର୍ଣ୍ଣନା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପ୍ରଥମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଏହି ଉତ୍ସବ ସାଧାରଣତଃ ବର୍ଷାଋତୁ ଶେଷରେ ଭାଦ୍ରବ ମାସ ଶୁକ୍ଳ ଦ୍ୱାଦଶୀ ଦିନ ଇନ୍ଦ୍ରଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବା ଲାଗି ପାଳନ କରାଯାଇଥାଏ ।

ପୁଣି କେତେକ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବ ଏବଂ ମେ-ପୋଲ ଉତ୍ସବ ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ସାମ୍ୟ ନାହିଁ ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । କାରଣ ଇନ୍ଦ୍ରଧ୍ୱଜ ଉତ୍ସବରେ ଇନ୍ଦ୍ର ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୋଇ ଅଧିକ ବର୍ଷା ଦିଅନ୍ତି । ଫଳରେ ଭଲ ଫସଲ ହୁଏ । ଏ ଉତ୍ସବ ଏବେ ବି ନେପାଳରେ ପ୍ରଚଳିତ । ଭାରତର ମହେନ୍ଦ୍ର-ଧ୍ୱଜଉତ୍ସବର ଏକ ଅବଶିଷ୍ଟ ରୂପ ଭାବେ ନେପାଳର ଧ୍ୱଜଉତ୍ସବକୁ ଯଦି ନିଆଯାଏ, ତେବେ ନାଟକ ଏଥିରୁ ଉତ୍ପତ୍ତି ହେବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ ।

ବିଷ୍କମ୍ଭକ

ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟତର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । କଥାକୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା ଅଙ୍କର ନାମ ବିଷ୍କମ୍ଭକ । ଏହା ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ରହେ । ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମ ପାତ୍ରର ବାର୍ତ୍ତାଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା କଥାଂଶର ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏହି ବିଷ୍କମ୍ଭକ ମଧ୍ୟ ଦୁଇ ପ୍ରକାରର; ଯଥା- ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ । ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଏହା ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲେ ଏହାକୁ ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକ କୁହାଯାଏ । ମଧ୍ୟମ ତଥା ଅଧମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ହେଲେ ଏହାକୁ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବା ମିଶ୍ର ବିଷ୍କମ୍ଭକ କୁହାଯାଏ । ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ କଥା ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ବିଷ୍କମ୍ଭକରେ ଅତିକମ୍‌ରେ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯଦି ଦୁଇଟିଯାକ ପାତ୍ର ଅଧମଶ୍ରେଣୀର ହୁଅନ୍ତି, ତେବେ ଏହା ବିଷ୍କମ୍ଭକ ନ ହୋଇ ପ୍ରବେଶକ ହୋଇଯାଏ ।

ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାଶ 'ନାଟକ ବିଚାର' ପୁସ୍ତକରେ ଏହି ବିଷ୍କମ୍ଭକ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି- "ଦର୍ଶକ ସହଜ ଅର୍ଥୋପଲବ୍ଧି ଓ ସହାନୁଭୂତି ଆକର୍ଷଣ ନିମିତ୍ତ ଅତୀତ ଓ ଭବିଷ୍ୟତ ଘଟଣାବଳୀର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବିବରଣୀ ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନିଜ ବ୍ୟାଖ୍ୟାର ସୂଚନା ଏଥିରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇଥାଏ (ପୃ-୫୩) ।" ଏହା ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍ ସହିତ ଏକପ୍ରକାର ତୁଳନୀୟ ।

ନାଟକର ପାତ୍ର ସାଧାରଣତଃ ତିନିପ୍ରକାରର; ଯଥା- ଉତ୍ତମ, ମଧ୍ୟମ ଏବଂ ଅଧମ । ରଜା, ମନ୍ତ୍ରୀ, ପୁରୋହିତ ଆଦି ଉତ୍ତମ ଶ୍ରେଣୀର । ଚୋର, ସେବକ, ସେବିକା, ସିପାହି ଆଦି ଅଧମ ପାତ୍ର । ଶେଷ ପାତ୍ର ହେଉଛି ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର । ମଧ୍ୟମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ର ଶିକ୍ଷିତ । ସଂସ୍କୃତରେ ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କରନ୍ତି । ଅଶିକ୍ଷିତ ପାତ୍ର ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି । ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଉଦାହରଣ – ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ତୃତୀୟ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ରହିଛି । ଏଠି କଣ୍ୱ ମୁନିଙ୍କର ଜଣେ ଶିଷ୍ୟ ସଂସ୍କୃତରେ ସମ୍ଭାଷଣ ଦେଇ ଆଶ୍ରମରେ ରାଜାଙ୍କ ରହିବା ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦେଇଛି । ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ଶକୁନ୍ତଳାର ଦୁଇଜଣ ସଖୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଦୁର୍ବାସାଙ୍କ ଶାପର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ।

ଏହା ନାଟକର ଅସଂବଦ୍ଧ ଅଂଶଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ବନ୍ଧ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଭାଷା ସଂସ୍କୃତ ବା ପ୍ରାକୃତ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଭାଷା ସଂସ୍କୃତ ଓ ପ୍ରାକୃତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । 'ମାଳତୀମାଧବ' ନାଟକର ପଞ୍ଚମ ଅଙ୍କରେ କପାଳକୁଣ୍ଡଳାର ପ୍ରୟୋଗ ଶୁଦ୍ଧ ବିଷ୍କମ୍ଭକ ହୋଇଥିବାବେଳେ, ରାମାଭିନନ୍ଦ

ନାଟକରେ କ୍ଷପଣକ ଓ କାପାଳିକର ପ୍ରୟୋଗ ମିଶ୍ର ବିଷ୍କମ୍ଭକ ।

ପ୍ରବେଶକ

ବିଷ୍କମ୍ଭକ ପରି ପ୍ରବେଶକ ମଧ୍ୟ ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟତ କଥାଂଶର ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଧମ ଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥାଏ । ଏମାନେ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି । ଅଙ୍କ ଆରମ୍ଭରେ ପ୍ରବେଶକର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ନଥାଏ । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକରେ ଦୂତ ମୁଖରେ ନାଟକ ବହିର୍ଭୂତ ଘଟଣାର ଯେଉଁ ରୀତି ରହିଛି, ତାହା ହେଉଛି ପ୍ରବେଶକ । ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ ।

ଅଧମ ବା ନୀଚଶ୍ରେଣୀର ପାତ୍ରର ପ୍ରାକୃତ ଭାଷା ମଧ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ ଶୌରସେନୀ ଆଦି ନ ହୋଇ ମାଗଧୀ, ଶକାରୀ ହୋଇଥାଏ । ଦୁଇଅଙ୍କର ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରବେଶକର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।

ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଏବଂ ପ୍ରବେଶ ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୋଇଥାଏ ।

ପ୍ରବେଶକ	ବିଷ୍କମ୍ଭକ
୧. ଏହା ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟତର କଥାଂଶର ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ ।	୧. ଏହା ଭୂତ ତଥା ଭବିଷ୍ୟତର କଥାଂଶର ମଧ୍ୟ ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ ।
୨. ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମ ପାତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।	୨. ଏଥିରେ ଏକ ବା ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟମପାତ୍ର ଏକ ମଧ୍ୟମ ତଥା ଦ୍ୱିତୀୟଟି ଅଧମ ପାତ୍ରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।
୩. ଏଥିରେ ସଂସ୍କୃତର ପ୍ରୟୋଗ ଆଦୌ ଘଟି ନ ଥାଏ । ପ୍ରାକୃତ ମଧ୍ୟ ଶିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ମାଗଧୀ, ଶକାରୀ ଆଦି ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ ।	୩. ଏଥିରେ ସଂସ୍କୃତ ତଥା ବିଶିଷ୍ଟ (ଶୌରସେନୀ ଆଦି) ପ୍ରାକୃତ ଭାଷା ଆଦିର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ ।
୪. ରୂପକ ଆରମ୍ଭରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ଆଦୌ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ସଦାସର୍ବଦା ଏହା ଦୁଇ ଅଙ୍କର ମଝିରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ଷଷ୍ଠ ଅଙ୍କ ହେଉଛି ପ୍ରବେଶକର ଏକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ।	୪. ରୂପକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇପାରେ । ଏପରିକି ଦୁଇଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବି ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇପାରେ । ଶକୁନ୍ତଳା ନାଟକର ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କ ହେଉଛି ବିଷ୍କମ୍ଭକର ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ।

ଚୂଳିକା

ଏଥିରେ କଥାଂଶର ସୂଚନା ଯିବନିକା ଅନ୍ତରାଳରେ ଥିବା ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଚୂଳିକାରେ ନେପଥ୍ୟରେ ଥିବା ପାତ୍ର ଦ୍ୱାରା ଏହି ସୂଚନା ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଉତ୍ତର ରାମଚରିତର ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଆତ୍ରେୟୀଙ୍କ ଆଗମନ ପରେ ପରେ ନେପଥ୍ୟରୁ ବନଦେବୀ ତାଙ୍କର ସ୍ୱାଗତ କରିଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ନେପଥ୍ୟରେ ଥିବା ପାତ୍ରୀ ବାସନ୍ତିକାଦ୍ୱାରା ଆତ୍ରେୟୀଙ୍କ ଆଗମନର ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଥିବାରୁ ଏହା ହେଉଛି 'ଚୂଳିକା' ।

'ମହାବୀରଚରିତ'ରେ ମଧ୍ୟ ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ନେପଥ୍ୟରେ ଥିବା ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା, ରାମ ପରଶୁରାମଙ୍କୁ ଜିତି ଯାଇଛନ୍ତି ବୋଲି ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି ।

ଅଙ୍କାବତାର

ଏଠାରେ ଅଙ୍କର ଶେଷ ଭାଗରେ ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଥିବା ପାତ୍ରଦ୍ୱାରା, ସୂଚିତ କାର୍ଯ୍ୟ ପରମ୍ପରାକୁ ଅକ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ରଖି, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କର ଅବତାରଣା କରାଗଲେ, ଅଙ୍କାବତାର ହୁଏ । ଅଙ୍କ ଶେଷର କଥାବସ୍ତୁର ଧାସ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କକୁ ଲମ୍ବିଯାଏ । ଏଠି ପାତ୍ର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରୁ ଓହରିଯାଇ, ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ପୁଣିଥରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆସିଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରବେଶକ, ବିଷ୍କମ୍ଭକ ନ ହୋଇ, ଅଙ୍କାବତାର ହୋଇଥାଏ ।

'ମାଳବିକାଗ୍ନିମିତ୍ର' ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଶେଷରେ ବିଦୂଷକ ଆଗାମୀ ଅଙ୍କର କଥାଂଶର ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ- "ତମେ ଦୁଇଜଣ ଦେବୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟଗୃହକୁ ଯାଇ ସେଠାରେ ସଙ୍ଗୀତର ଉପଯୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥା କରି, ପୂଜ୍ୟ ମିତ୍ରଙ୍କ ପାଖକୁ ଦୂତ ହାତରେ ଖବର ପଠାଇବ, ଅଥବା ମୃଦଙ୍ଗର ଶବ୍ଦ ତାଙ୍କୁ ଏଠାରୁ ଉଠାଇ ଦେବ ।" ତାହାପରେ ମୃଦଙ୍ଗର ଶବ୍ଦ ଶୁଣିବା ପରେ ପରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ସମସ୍ତ ପାତ୍ର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ପାତ୍ରର ଶିଷ୍ୟ-ଶିକ୍ଷା-କ୍ରମ ଦେଖିଥାନ୍ତି ।

ଏହିପରି ଭାବରେ ପୂର୍ବ ଅଙ୍କର କଥାବସ୍ତୁ ଆଗାମୀ ଅଙ୍କରେ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଭାବେ ଅବତରି ଆସିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଏହାକୁ ଅଙ୍କାବତାର କୁହାଯାଏ ।

ଭରତବାକ୍ୟ

ଏହା ଏକପ୍ରକାର ପ୍ରଶସ୍ତିଗାନ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଭରତବାକ୍ୟ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ନାଟକର ଶେଷରେ ଏହା ସନ୍ନିବେଶିତ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକର ଶେଷଭାଗରେ ମିଳନ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଶାନ୍ତି ପ୍ରଘଟ ହେଉଥିଲେ, କୌଣସି ଧାର୍ମିକ ଆଦର୍ଶ ପୁରୁଷ ଆଶୀର୍ବଚନ ଶୁଣାଇଥାନ୍ତି । ଏହା ହେଉଛି 'ଭରତବାକ୍ୟ' । 'ମଧୁରେଣ ସମାପୟତି' ହେଉଛି ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଭରତବାକ୍ୟ ଆଦୌ ନାହିଁ । ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଏହା ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ ।

ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି

ସଂସ୍କୃତ ଅଳଙ୍କାର ଶାସ୍ତ୍ରରେ ସଂଳାପକୁ ଯେଉଁ କେତୋଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି, 'ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି' ହେଉଛି ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଅନ୍ୟତମ । ଏହାର ଇଂରାଜୀ ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ହେଉଛି ସଲିଲକି (Soliloquy) ।

ଅଶ୍ରାବ୍ୟକୁ ସ୍ୱଗତ ବା ଆତ୍ମଗତ କୁହାଯାଇଥାଏ । କାରଣ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥିତ କୌଣସି ପାତ୍ର ଲାଗି ଏହା ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ବକ୍ତା ନିଜ ମନକୁ ମନ କହିଥାଏ । ଏହା କେବଳ ତା'ନିଜ ପାଇଁ । କୌଣସି ପାତ୍ରକୁ ନିଜର ବିଚାର ଜଣାଇବାକୁ ଚାହୁଁ ନ ଥାଏ, ତେବେ ଦର୍ଶକକୁ ଏହି ବିଷୟ ଜଣାଇବା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର କେବଳ ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପକୁ ହିଁ ବାଛି ନେଇଥାଏ । କାରଣ ଏହାଛଡ଼ା ତା'ପାଖରେ ଅନ୍ୟକୌଣସି ଉପାୟ ନଥାଏ । ସ୍ୱଗତ କଥନରେ ଚରିତ୍ର କିଛି ଚିନ୍ତା କରୁଥିବାବେଳେ ଶବ୍ଦ ଅନାୟାସରେ ତା'ମୁଖରୁ ବାହାରି ଚାଲିଥାଏ । ଯଦି କୌଣସି ଦ୍ୱିତୀୟ ଚରିତ୍ର ଏହି ଶବ୍ଦକୁ ଶୁଣିଦିଏ, ତେବେ ଚିନ୍ତା କରୁଥିବା ପାତ୍ରର ସବୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯାଏ । ମନୋଭାବର ସ୍ୱରୂପକୁ ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବା ହେଉଛି ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଏପରିକି କିଛି ସ୍ୱଗତଭାଷଣ ରହିଛି, ଯାହା ହେଉଛି ବିଶ୍ୱର ଚମତ୍କାର ଗୀତିକବିତା । ତେବେ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ୱଗତ ଭାଷଣର ଉପଯୋଗ ଯଥାସମ୍ଭବ କମ୍ କରିବା ଉଚିତ୍ । କାରଣ ଏହା ନାଟକରେ ଏକପ୍ରକାର ଅସ୍ୱାଭାବିକ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନେ ଏହାକୁ ପୁରୁଣା ଅନୁଚିନ୍ତା ଭାବେ ଗଣନା କରିଥାନ୍ତି । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଏହି ଅଭାବ ପୂରଣ ପାଇଁ ଆଉ ଏକ ପାତ୍ରକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଅଣାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ମନ ଏବଂ ବିବେକର ସଂଘର୍ଷକୁ ଜାରି ରଖାଯାଏ । କେତେକ ଟେଲିଫୋନ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଅଭାବକୁ ମେଣ୍ଟାଇଥାନ୍ତି । ବଡ଼କଥା ହେଉଛି, ଏଠାରେ ଏକ ବିଶ୍ୱସନୀୟ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ।

ଜନାନ୍ତିକେ

ଭାରତୀୟ ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟାଗଣ ବସ୍ତୁର ତିନୋଟି ବିଭାଗ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ସର୍ବଶ୍ରାବ୍ୟ, ନିୟତଶ୍ରାବ୍ୟ, ଅଶ୍ରାବ୍ୟ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଙ୍କାରିକଗଣ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ପାଞ୍ଚଭାଗରେ ବିଭାଜନ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି, ଅପବାରିତ, ଜନାନ୍ତିକ, ନେପଥ୍ୟଭାଷଣ, ଆକାଶଭାଷିତ । ନିୟତଶ୍ରାବ୍ୟ ସଂଳାପକୁ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥିତ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଶୁଣିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏହା ସ୍ୱଗତ ପରି ମଧ ହୋଇ ନ ଥାଏ । ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପକୁ ମଞ୍ଚସ୍ଥିତ କୌଣସି ପାତ୍ର ଶୁଣିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ତେବେ ନିୟତଶ୍ରାବ୍ୟ ସଂଳାପକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଉପସ୍ଥିତ କେତେକ ପାତ୍ର ଶୁଣିପାରିବେ । ଏହା ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା- ଜନାନ୍ତ ବା ଜନାନ୍ତିକେ, ଅପବାରିତ ।

ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅନ୍ୟ ପାତ୍ରର ଉପସ୍ଥିତିରେ, ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ନିଜ ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଏପରି ଭାବେ ମନ୍ତ୍ରଣା କରିବେ, ଯେମିତିକି ଜଣାପଡ଼ିବ, ଜଣେ ଅନ୍ୟଜଣକୁ ନିଜ କଥା ଜଣାଇବାକୁ ଚାହୁନି । ଏହାହିଁ ବାସ୍ତବରେ ଜନାନ୍ତିକ ବା ଜନାନ୍ତିକେ । ଦର୍ଶକକୁ ଲାଗେ, ଯେମିତିକୁ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ନିଜ ନିଜ ଭିତରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରୁଛନ୍ତି, ଯାହାକୁ ଅନ୍ୟକେହି ଶୁଣୁ ନାହିଁ । ଏହାକୁ ତ୍ରିପତାକାର ଲକ୍ଷଣ କୁହାଯାଇଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯେଉଁ ପାତ୍ର ପ୍ରତି କୌଣସି ବିଶେଷ ବକ୍ତବ୍ୟ ଅଭିଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ତା' ଆଡ଼କୁ ହାତର ସବୁ ଆଙ୍ଗୁଳି ଉପରକୁ ଟେକି କେବଳ ଅନାମିକା ଆଙ୍ଗୁଳି ତଳକୁ କରିବାକୁ ତ୍ରିପତାକା କୁହାଯାଏ । ଏହିପରି ହାତରେ ଭାବକୁ କୁହାଯାଏ ତ୍ରିପତାକାକର । ଏହିପରି ଭାବେ ଅନ୍ୟପାତ୍ରକୁ ବାରଣ କରି ଦୁଇଟି ପାତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କରିବାକୁ କୁହାଯାଏ 'ଜାନାନ୍ତିକେ' ।

ପୂର୍ବରଙ୍ଗ

ଭରତମୁନି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ବିସ୍ତୃତ ବିବରଣୀ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ପୂର୍ବରୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ଉଚିତ । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ଅଭିନୟର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ ଦୈବୀକୃପା ଲାଭ କରିବା । ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ସମସ୍ତ କ୍ରିୟା ଆମକୁ ସେହି ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକ କଥା ସ୍ମରଣ କରାଇଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ଗୀତ, ସଙ୍ଗୀତ ତଥା ନୃତ୍ୟର ସମନ୍ୱୟ ଘଟିଥାଏ । ରଙ୍ଗଭୂମିରେ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଏହାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟରେ ଏହି ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ବିଷୟରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି -

"ଯସ୍ମାଦ୍ରଙ୍ଗ ପ୍ରୟୋଗୋୟଂ ପୂର୍ବମେବ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟତେ

ତସ୍ମାଦୟଂ ପୂର୍ବରଙ୍ଗୋ ବିଜ୍ଞେୟା ଦ୍ୱିଜସତ୍ତମାଃ ।"

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଧନଞ୍ଜୟ 'ଦଶରୂପକ'ରେ କହିଛନ୍ତି– 'ପୂର୍ବ ରଜ୍ୟତେସ୍ମିନ୍ନିତି ପୂର୍ବରଙ୍ଗୋ ନାଟ୍ୟଶାଳା' । ଅର୍ଥାତ୍ ସାମାଜିକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ ଆନନ୍ଦ ମିଳିବା କଥା ଏଥିରେ କୁହାଯାଇଛି । ଏହିପରି ଭାବେ ନାଟ୍ୟଶାଳା ସହିତ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ଅଭିପ୍ରାୟ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ନାଟକ ଆଦି ରୂପକ ଆରମ୍ଭରେ ମଙ୍ଗଳାଚରଣ, ଦେବତାସ୍ତବ ଆଦି ଯେଉଁ ଔପଚାରିକ କ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦନ କରାଯାଏ, ତାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ଶାରଦାତନୟ ତାଙ୍କର ଭାବପ୍ରକାଶନ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ଲକ୍ଷଣ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି –

ନଟୀ ନଟାଶ୍ଚ ମୋଦନ୍ତେ ଯତ୍ରାନ୍ୟୋନ୍ୟାନୁରଂଜନାତ୍ ।

ଅତୋ ରଙ୍ଗ ଇତି ଜ୍ଞେୟଃ ପୂର୍ବ ଯତ୍ସ ପ୍ରକଳ୍ପତେ ।

ତସ୍ମାଦୟଂ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ଇତି ବିଦ୍ୱଦ୍ଭିରୁଚ୍ୟତେ

କଳପାତାଃ ପାଦଭାଗାଃ ପରିବର୍ତ୍ତନ୍ତି ସୁରଭିଃ

ପୂର୍ବକ୍ରିୟତେ ଯଦ୍ରଙ୍ଗେ ପୂର୍ବରଙ୍ଗୋ ଭବେଦତଃ ।

ଏଠି ନଟ ନଟୀ ପରସ୍ପରକୁ ରଜଂନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆନନ୍ଦ ପାଇଥାନ୍ତି । ଏହାକୁ ରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ଯାହା ରଙ୍ଗ ପୂର୍ବରୁ କରାଯାଇଥାଏ, ତାହାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ବୋଲାଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଶାରଦାତନୟ ବାଇଶି ଅଙ୍ଗର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଆଳଙ୍କାରିକ ବିଶ୍ୱନାଥ ନାଟକ ପୂର୍ବରୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି । ତା'ପରେ ପୂଜା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାଳାର ବିଘ୍ନ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ନର୍ତ୍ତକମାନେ ଯାହାକିଛି କରିଥାନ୍ତି, ତାହାକୁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । 'ସାହିତ୍ୟଦର୍ପଣ'ରେ ବିଶ୍ୱନାଥ କହିଛନ୍ତି –

ଯନ୍ନଟ୍ୟବସ୍ତୁତନଃ ପୂର୍ବମ୍ ରଙ୍ଗବିଘ୍ନୋପଶାନ୍ତୟେ

କୁଶୀଳବାଃ ପ୍ରକୁର୍ବନ୍ତି ପୂର୍ବରଙ୍ଗଃ ସ ଉଚ୍ୟତେ

ଭରତ ଯେଉଁ ଲକ୍ଷଣ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି, ତାକୁ ହିଁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ବିଶ୍ୱନାଥ, ନାଟକ ଅଭିନୟ ପୂର୍ବରୁ ଅଭିନୟର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ ଦୈବୀକୃପା ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥାଏ ବୋଲି ଉଭୟ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଠି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ନର୍ତ୍ତକର ଭୂମିକା ପ୍ରଥମେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ଭରତ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ଛ'ଅଙ୍ଗର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା– ପ୍ରତ୍ୟାହାର, ଅବତରଣ,

ଆରମ୍ଭ, ଆଶ୍ରାବଣା, ବକ୍ତ୍ରପାଣି, ପରିଘଟ୍ଟନା । ଏହି କ୍ରମରେ ବିଭିନ୍ନ ବାଦ୍ୟ ତଥା ଗାୟନ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ଯୋଜନା ପରେ ପରେ ପାଣି ବିଭାଗ ନିମିତ୍ତ ସଂଘୋଟନା ଏବଂ ତନ୍ତ୍ରୀ ତଥା ଭାଣ୍ଡବାଦ୍ୟର ସଂଯୋଗରେ ମାଗସିରିତର ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ବିଶଦ ଭାବେ ଭରତ ଏସବୁ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଏ ସବୁର ପ୍ରୟୋଗ ଯବନିକା ଭିତରେ ସମ୍ପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । ପୂର୍ବରୁ ଭରତ ଯବନିକା ବାହାରେ କରାଯାଉଥିବା ପ୍ରୟୋଗ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା ପ୍ରଥମେ କରିଛନ୍ତି । ପରେ ଯବନିକା ବାହାରେ ପ୍ରୟୋଗ କଥା ଚିନ୍ତା କରିଛନ୍ତି । କେତେକ ଉତ୍‌ଥାପନକୁ ଅଭିନୟର ଆରମ୍ଭ ବୋଲି ମାନିଥାଆନ୍ତି । କାରଣ ନାନ୍ଦୀପାଠକାରୀ ଏହିଠାରୁ ରଙ୍ଗରେ ପ୍ରଥମ ଅଭିନୟର ଉତ୍‌ଥାପନ କରିଥାଆନ୍ତି । ନାଟ୍ୟକର୍ମୀ, ସୂତ୍ରଧାର ଆଦି ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରୁ ପ୍ରବେଶ କରି ଲୋକପାଳଙ୍କ ବନ୍ଦନା ଗାଇଥାନ୍ତି । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରୟୋଗକୁ 'ପରିବର୍ତ୍ତନ' କୁହାଯାଇଥାଏ । ଉତ୍‌ଥାପନ ବିଧି ପରେ ପରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ବୋଲି ଅନେକ ମତ ଦିଅନ୍ତି ।

ନାନ୍ଦୀ

ନାଟକ ଆରମ୍ଭରେ ନାନ୍ଦୀ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଭରତ ଏହାର ଆବଶ୍ୟକତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟରେ କୁହାଯାଇଛି -

"ଆଶୀର୍ବଚନସଂଯୁକ୍ତା ନିତ୍ୟଂ ଯସ୍ମାତ୍‌ପ୍ରଯୁଜ୍ୟତେ
ଦେବଦ୍ୱିଜନୃପାଦୀନାଂ ତସ୍ମାନ୍ନାନ୍ଦୀତି ସଂଜ୍ଞତା ।"

ପ୍ରଥମେ ସୂତ୍ରଧାର ବାର କିମ୍ବା ଆଠପଦର ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିଥାଏ; ଯଥା- "ସବୁ ଦେବଗଣଙ୍କୁ ନମସ୍କାର, ଦ୍ୱିଜମାନଙ୍କର ଶୁଭ ହେଉ, ରାଜା ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବିଜୟ ହେଉ, ଗୋ ବ୍ରାହ୍ମଣଙ୍କ ମଙ୍ଗଳ ହେଉ, ପ୍ରଜାବର୍ଗଙ୍କର ମଙ୍ଗଳ ହେଉ, ବ୍ରାହ୍ମଣଦ୍ରୋହୀ ନଷ୍ଟ ହୁଅନ୍ତୁ, ମହାରାଜା ସସାଗରା ପୃଥିବୀକୁ ଶାସନ କରନ୍ତୁ । ରାଷ୍ଟ୍ରର ସମୃଦ୍ଧି ଘଟୁ, ରଙ୍ଗ ସମୃଦ୍ଧି ପ୍ରାପ୍ତ ହେଉ, ନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତକର୍ତ୍ତାଗଣ ବ୍ରହ୍ମଜ୍ଞାନୀ ସମାନ ଧର୍ମ ଲାଭ କରନ୍ତୁ । ନାଟ୍ୟକାର ଯଶଲାଭ କରନ୍ତୁ, ତାଙ୍କର ଧର୍ମର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟୁ, ଦେବତା ତାଙ୍କର ସଦା ମଙ୍ଗଳ କରନ୍ତୁ, ତାଙ୍କର ଧର୍ମର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟୁ, ଦେବତା ତାଙ୍କର ସଦା ମଙ୍ଗଳ କରନ୍ତୁ ।" ନାନ୍ଦୀର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପଦର ପାଠପରେ ଏହାର ଦୁଇ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ କହନ୍ତି- "ଆର୍ଯ୍ୟ, ଏହାହିଁ ହେଉ ।"

ନାନ୍ଦୀପାଠ ଦେବତା, ବ୍ରାହ୍ମଣ, ରାଜା ଆଦିଙ୍କ ଆଶୀର୍ବଚନ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ।

ଏହା ପରେ ରଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ବାଚିକ ତଥା ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟର ଅବତାରଣା ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଏହି ପ୍ରୟୋଗକୁ ରଙ୍ଗଦ୍ୱାର କହନ୍ତି । ବିଶ୍ୱନାଥ ରଙ୍ଗସ୍ଥଳର ବିଘ୍ନ ବିନାଶନ ପାଇଁ ନାନ୍ଦୀ ଜରୁରୀ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ "ନାନ୍ଦ୍ୟନ୍ତେ ସୂତ୍ରଧାରଃ" ରହିଥାଏ । କେତେକ ନାଟକରେ ନାନ୍ଦୀଶ୍ଳୋକ ପଛରେ ଏବଂ କେତେକ ନାଟକରେ ଆଗରେ ଏହି ବାକ୍ୟ ଥାଏ । ସେତେବେଳେ ସୂତ୍ରଧାର ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିଥାଏ । ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ପୂର୍ବରଙ୍ଗର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ବେଦସମ୍ମତ ହୋଇଥିବାରୁ ମଙ୍ଗଳକାମନା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନାନ୍ଦୀର ପ୍ରୟୋଗକୁ ସେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ସୂତ୍ରଧାର ପ୍ରବେଶ କରିବା ପରେ ନନ୍ଦୀପାଠ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଣୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରୀମାନଙ୍କ ମତରେ ସୂତ୍ରଧାର ବା ସ୍ଥାପକ ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିବ । ପ୍ରଥମେ ସେ ନେପଥ୍ୟରେ ନାନ୍ଦୀପାଠ କରିବେ ଏବଂ ପରେ ପରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରବେଶ କରିବେ । ନାଟକର ମୂଳବସ୍ତୁ ଏବଂ ନାନ୍ଦୀରେ ପ୍ରବାହିତ ରସର ସାମ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ବୋଲି ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ଗଣ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାନ୍ଦୀଠାରୁ ହିଁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟପାତ୍ର ବା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ରସଗତ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । The Sanskrit Drama (ପୃ-୩୪୪)ରେ ଆଲୋଚକ ଡଃ କୀଥ୍ ମତ ଦିଅନ୍ତି- "It is a characteristic of the determination to carry matters to extremes which distinguishes Indian theory that attempts are made to extract from the benediction not merely a general harmony with these them, but also a reference both to the main characters and the chief events."

ନାଟକରେ ପ୍ରଦତ୍ତ ମଙ୍ଗଳାଚରଣର ଅନ୍ୟନାମ ହେଉଛି ନାନ୍ଦୀ । ଦେବ, ବ୍ରାହ୍ମଣ, ରାଜାଙ୍କ ଆନନ୍ଦଦାୟୀ ସ୍ତୁତିଗାନ ବା ଆଶୀର୍ବାଦ ହେଉଛି ଏହି ନାନ୍ଦୀ । ଅଷ୍ଟ ବା ଦ୍ୱାଦଶ ପଦଯୁକ୍ତ ନାନ୍ଦୀରେ ମଙ୍ଗଳ ବସ୍ତୁ ଭାବେ ଶଙ୍ଖ, ଚନ୍ଦ୍ର, ଚକ୍ରବାକ, କୁମୁଦ ଆଦି ପରିକଳ୍ପିତ । ଏବେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର ନାନ୍ଦୀପାଠକୁ ଭିନ୍ନଭାବରେ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ତେବେ ପୂର୍ବବତ୍ ଏହାର ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ଆଉ ନାହିଁ ।

ବସ୍ତୁ

ଯେକୌଣସି ନାଟ୍ୟକୃତିରେ କଥାନକ ବା କଥାବସ୍ତୁ ରହିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ।

ବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଆଧାରଶୀଳା, ଯାହା ଉପରେ ନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠେ । ବସ୍ତୁ ବା କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ନାଟକର ଶରୀର । ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଣବାୟୁ ମିଶି ତାହାକୁ ଜୀବନ୍ତ କରେ । ଅତଏବ ବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ତତ୍ତ୍ୱ ।

କଥା କୌଣସି ନାଟକ ପାଇଁ କେବଳ ଆଧାର । ଏଥିରେ ଯେତେ ପାତ୍ର ଥାଆନ୍ତି ବା ଯେତେ ଘଟଣା ଥାଏ, ସେହି ସେତିକିରେ ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟ ସୁଚାରୁରୂପେ ଚାଲିପାରେନା । ଇତିବୃତ୍ତ ବା କଥା ଏବଂ କଥାନକ ବା କଥାବସ୍ତୁ ଏକ ନୁହେଁ । ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ କିଛିଟା ଭେଦ ରହିଛି । ଯେଉଁଥିରେ କୌଣସି ନାୟକର ଜୀବନଚରିତ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ଆସେ, ତାହାକୁ ଇତିବୃତ୍ତ ବା କଥା କୁହାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଅଙ୍କ ଦୃଶ୍ୟ ଅନୁସାରେ ଘଟଣାକୁ ସଜାଇବାକୁ କଥାବସ୍ତୁ କୁହାଯାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ନାଟକୀୟ କୌତୂହଳ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ରହିଥାଏ । ଏହା ଘଟଣାକୁ ଆକର୍ଷକ, କୌତୂହଳପ୍ରଦ ତଥା ରସସିକ୍ତ କରିବାକୁ ଯାଇ କିଛି କଳ୍ପିତ ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ସମାବେଶ ଘଟାଯାଇଥାଏ ।

କଥାରେ ଚାରୋଟି ଜିନିଷ ଥାଏ; ଯଥା- ବ୍ୟକ୍ତି, ସ୍ଥାନ, ଘଟଣା ଓ ପରିଣାମ । କିନ୍ତୁ କଥାନକରେ ଏସବୁ ବିଷୟ ଥାଇ ମଧ୍ୟ କେତେକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସିପାରେ । ତେବେ କଥାନକ ରଚନା ସାଧାରଣତଃ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଳାକୌଶଳ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । କେବଳ ନାଟକ ନୁହେଁ, ସାହିତ୍ୟର ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବା ସବୁ ବସ୍ତୁ ଉପରେ ଜୀବନର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରଭାବ ରହିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ନାଟକରେ କାର୍ଯ୍ୟ, ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଅଧିକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ବସ୍ତୁ । ଏସବୁକୁ ଛାଡ଼ି ଟ୍ରାଜେଡ଼ି କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ଅସମ୍ଭବ ।

ନାଟକରେ ବସ୍ତୁର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଭରତ ବସ୍ତୁ ବା ଇତିବୃତ୍ତକୁ ନାଟକରେ ଶରୀର ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଶାରଦାତନୟ ଭାବପ୍ରକାଶରେ କହନ୍ତି, ଯଦି ନାଟକର ପ୍ରାଣ ରସ ହୁଏ, ତେବେ ଇତିବୃତ୍ତ ବା ବସ୍ତୁକୁ ନାଟକର ଶରୀର କହିବା ଅଧିକ ଉପଯୁକ୍ତ । ନାୟକ ଆଦି ପାତ୍ରର କ୍ରିୟାକଳାପକୁ ଇତିବୃତ୍ତ କୁହାଯାଏ । ଭରତ କଥାନକ ବା ବସ୍ତୁର ଦୁଇଟି ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- ଆଧିକାରିକ ଏବଂ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ । ଆଧିକାରିକ ଇତିବୃତ୍ତର ମୁଖ୍ୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଏହାର ଅଙ୍ଗ ବା ଗୌଣ । ଫଳ ବା ସ୍ୱାମିତ୍ୱ ଜାହିର କରିବା ହେଉଛି ଅଧିକାର । ଏହାକୁ ଯେ ପ୍ରାପ୍ତ କରେ ତାକୁ ଅଧିକାରୀ କୁହାଯାଏ । ସେହିଫଳ ଲାଭ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନିର୍ବାହିତ ବୃତ୍ତକୁ ଆଧିକାରିକ ବସ୍ତୁ କହନ୍ତି । ଉଦାହାରଣସ୍ୱରୂପ ରାମକଥା ଉପରେ

ଆଧାରିତ ନାଟକରେ ରାକ୍ଷସ ବଧ, ସୀତାପ୍ରାପ୍ତି ଏବଂ ରାଜ୍ୟାଭିଷେକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଆଧିକାରିକ ଇତିବୃତ୍ତ । ବସ୍ତୁତଃ ଏଥିରେ ନାୟକର କଥା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ । ଯେଉଁ ବୃତ୍ତ ଆଧିକାରିକର ପ୍ରୟୋଜନ ସିଦ୍ଧି ଲାଗି ନିର୍ମିତ ହୋଇଥାଏ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ନିଜର ଫଳ ସିଦ୍ଧ କରେ, ତାହାକୁ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ବୃତ୍ତ କହନ୍ତି । ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ କଥାବସ୍ତୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବଢ଼ାଇବା, ମୂଳ କାର୍ଯ୍ୟ ବା ବ୍ୟାପାରର ବିକାଶରେ ସହାୟତା ପ୍ରଦାନ କରିବା ।

ଉତ୍ପତ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବସ୍ତୁର ବିଭାଗ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପଦ ଲାଗି ଯେକୌଣସି ବୃତ୍ତ ଚୟନ କରିପାରେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବସ୍ତୁକୁ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ; ଯଥା- ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ଉତ୍ପାଦ୍ୟ ଏବଂ ମିଶ୍ର । ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଇତିବୃତ୍ତ ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ପୁରାଣ ଆଦି ବୃହତ୍ କଥାରୁ ନିଆଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଇତିବୃତ୍ତରେ ମନଇଚ୍ଛା ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିପାରେ ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱନାଥ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଯଦି ରସ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ବା ନାୟକ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ବସ୍ତୁ, ଅନୁଚିତ ବା ବିରୁଦ୍ଧ ହୁଏ, ତେବେ ସେ ନାଟକ ସର୍ବାଦୌ ପରିତ୍ୟାଜ୍ୟ । ଉତ୍ପାଦ୍ୟ ବସ୍ତୁ କବିଦ୍ୱାରା କଳ୍ପିତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରକରଣ, ଭାଣ ଆଦି ରୂପକରେ ଏହିପ୍ରକାର ବସ୍ତୁର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥାଏ । ଭବଭୂତିଙ୍କ ମାଳତୀମାଧବ, ଶୂଦ୍ରକଙ୍କ ମୃଚ୍ଛକଟିକର କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି ଉତ୍ପାଦ୍ୟ । ମିଶ୍ର ବସ୍ତୁର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ହୋଇଥାଏ ଏଠି କବି କଳ୍ପନାରୁ ବହୁତ ଅଂଶ ମିଶାଇଥାଏ ।

ପ୍ରଖ୍ୟାତ, ଉତ୍ପାଦ୍ୟ ଏବଂ ମିଶ୍ର ଇତିବୃତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ବିଭାଜନ ଆଣିବା ନାଟ୍ୟକାର ପାଇଁ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ପ୍ରଖ୍ୟାତ କଥାବସ୍ତୁରେ ନାଟ୍ୟକାର ବହୁ ଭାବରେ ବାନ୍ଧି ହୋଇ ରହିଥାଏ । କିନ୍ତୁ କଳ୍ପିତ ବା ଉତ୍ପାଦ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁରେ ଏଭଳି କୌଣସି ବନ୍ଧନ ରହି ନ ଥାଏ । ମିଶ୍ର କଥାବସ୍ତୁରେ କିଛିଟା ବନ୍ଧନ ରହିଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ଗଣ ଇତିବୃତ୍ତର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଜରୁରୀ ବୋଲି କହିଛନ୍ତି । ଏହା ମଧ୍ୟ ତ୍ରିବର୍ଗ ଫଳ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ; ଯଥା- ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ ଏବଂ କାମ ।

୦୦

ତୃତୀୟ ଅଧ୍ୟାୟ

ପ୍ରାଚ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ

ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ଏକ ମହାକୋଷ ହେଉଛି ଭରତଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକଳା, କାବ୍ୟକଳା, ନୃତ୍ୟ ଅଭିନୟ ଆଦି ଉପରେ ଆଲୋଚନା ରହୁଛି । ସେହିପରି ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ପୋଏଟିକ୍ସ' ବା କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ହେଉଛି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ, କାବ୍ୟ, ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚନାର ଏକ ପ୍ରାମାଣିକ ଗ୍ରନ୍ଥ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଅନୁସୃତ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱରେ କେତେକ ଉପାଦାନରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଥିଲାବେଳେ, ଅନ୍ୟ କେତେକରେ ଫରକ ଦେଖାଯାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଆରିଷ୍ଟଟଲ, ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ, ଏ.ସି.ବ୍ରାଡ଼ଲି, ଜି.ଫ୍ରେତାଗ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼'ଶ ଆଦିଙ୍କ ମତାମତକୁ ନେଇ ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇଥିବାବେଳେ, ପ୍ରାଚ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଆମେ ଦେଖୁ ଭରତ, ନନ୍ଦୀକେଶ୍ୱର, ଅଭିନବଗୁପ୍ତ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ମାନଙ୍କୁ । ଏମାନଙ୍କ ପରେ ମଧ୍ୟ ଉଭୟ ଦିଗନ୍ତରେ ବହୁ ଆଲୋଚକ ସ୍ଥାନ ପାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ପରସ୍ପରକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିପାରିଛି । ଭରତ ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ମାର୍ଗର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି ସେମାନଙ୍କ ସମସାମୟିକ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଛ'ଟି ଉପାଦାନକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ବୃତ୍ତ ବା କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ଚିନ୍ତା, ଭାଷା ବା ସଂଳାପ, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟରୂପ । ଭରତ ମଧ୍ୟ ଊଣା ଅଧିକେ ଏ ସବୁକୁ ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ଉଭୟ ଅନୁକରଣକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ 'ଲୋକବୃତ୍ତାନୁକରଣଂ ନାଟ୍ୟମେତଦ୍ ମୟାକୃତଂ', 'ଅନୁକୃତିରିତି ନାଟ୍ୟମ୍' ଏବଂ 'ତ୍ରୈଲୋକ୍ୟସ୍ୟାସ୍ୟ ସର୍ବସ୍ୟ ନାଟ୍ୟଂ ଭାବାନୁକୀର୍ତ୍ତନଂ' । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟ୍ୟକଳା ସମେତ ସମସ୍ତ କଳାର ଭିତ୍ତି

ଭାବେ mimesis ବା ଅନୁକରଣକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଭରତ ସାଧାରଣୀକରଣ ଭିତ୍ତିରେ ଅନୁକରଣକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତରେ ତାହା ସାଧାରଣ; ଅନୁବ୍ୟବସାୟ, ପୁନଃଦର୍ଶନ ଓ ପୁନଃସୃଷ୍ଟି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ କାବ୍ୟର ସାର୍ବଜନୀନତାକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଯଦିଓ ତାଙ୍କ ପୋଏଟିକ୍ସରେ creative imagination ବା ସୃଷ୍ଟିକାରୀ କଳ୍ପନା ବିଷୟରେ କହିନାହାନ୍ତି, ତଥାପି ତାହା mimesis ବା ଅନୁକରଣ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ କଳ୍ପନା । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ଅନୁକରଣ'କୁ ଅନୁପ୍ରେରଣାଜନିତ ପୁନଃଦର୍ଶନ ସୃଷ୍ଟିକ୍ରିୟା ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ନାହିଁ । ଅନୁକରଣ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ସର୍ବଦା ଆନନ୍ଦଦାୟକ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଭରତ ନାଟକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି କହିଛନ୍ତି- 'କ୍ରୀଡ଼ନକ ମୟା କୃତଂ' । କଳାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଆବଶ୍ୟକତା ବା inner necessity କୁ ଭରତଙ୍କ ପରି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ଭରତଙ୍କ ପରି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଧ୍ୟ ଲୋକଗ୍ରାହ୍ୟତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । higher reality କୁ ଉଭୟ ଯୁକ୍ତିତର୍କର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ବୋଲି ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଔଚିତ୍ୟର ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଭରତ କାବ୍ୟଲକ୍ଷଣ, ଭାଷା (ଦୋଷ ଓ ଗୁଣ), ଛନ୍ଦ, ବୃତ୍ତ, ବୃତ୍ତି, ପ୍ରବୃତ୍ତି ଆଦିର ବିଶଦ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟର ଭାଷା, ଗୁଣ, ଦୋଷ ଆଦିର ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଭରତ ଚାରିଗୋଟି ଅଳଙ୍କାରର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେଇଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ରୂପକ ଅଳଙ୍କାର ଉପରେ । ଉଭୟ ବ୍ୟାକରଣର ଡୋରିରେ ବନ୍ଧା । ବ୍ୟାକରଣର ମୌଳିକ ସୂତ୍ରମାନ ଉଭୟ 'ପୋଏଟିକ୍ସ' ଏବଂ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଭରତ ଦଶପ୍ରକାର (ଦଶରୂପକ) ନାଟକ ଉପରେ ବିଶଦ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥିବାବେଳେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି । କମେଡ଼ିର କେବଳ ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଆକର୍ଷଣ ହେଲା ଏହାର ଦାର୍ଶନିକତା ଏବଂ ତତ୍ତ୍ୱ । କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ମଧ୍ୟ ଏହାର ଅନ୍ୟତମ ଆକର୍ଷଣ । ଏ ସବୁ ଭରତଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏନା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ କଳ୍ପନା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି, ଯାହା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏନା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକୁ କାବ୍ୟ ବା ସାହିତ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିବେଚନା କରୁଥିବା ବେଳେ ଭରତ ଏହାକୁ

ଦୃଶକାବ୍ୟ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ଅର୍ଥାତ୍ ଏହାର ଅଭିନୟଗୁଣ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର 'ଭାବ' ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲାବେଳେ ଭରତ ଦୃଶ୍ୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର 'ସହୃଦୟତା' ପୋଏଟିକ୍ସରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ପୋଏଟିକ୍ସରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ସହିତ ମହାକାବ୍ୟର ମଧ୍ୟ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ହେଲେ ଭରତ ମହାକାବ୍ୟ କଥା ଆଦୌ ଉଠାଇ ନାହାନ୍ତି ।

ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ବା ପ୍ଲଟକୁ ବୃତ୍ତ କୁହାଯାଏ । ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ପ୍ଲଟ ବା ବୃତ୍ତକୁ କହିଛନ୍ତି 'ଇତିବୃତ୍ତ' । ବିଶ୍ୱନାଥ, ଧନଞ୍ଜୟ ବୃତ୍ତକୁ 'ବସ୍ତୁ' ଅର୍ଥରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଅଳଙ୍କାରିକଗଣ 'ବୃତ୍ତ'ରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ଗତି ବା ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ୫ଟି ଅବସ୍ଥା ଭିତରେ ନେଇ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ପ୍ରାରମ୍ଭ, ପ୍ରଯତ୍ନ, ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା, ନିୟତାପ୍ତି ଏବଂ ଫଳାଗମ । କଥାବସ୍ତୁରେ ନାୟକର ପ୍ରୟୋଜନ ସିଦ୍ଧି ବା ଫଳଲାଭର କାରଣ ସ୍ୱରୂପ ଭରତ ୫ଟି ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତିର ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ବୀଜ, ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା, ପ୍ରକରୀ ଓ କାର୍ଯ୍ୟ । ନାଟ୍ୟଶରୀର ବା ଇତିବୃତ୍ତକୁ ୫ଟି ଅବସ୍ଥାରେ ବିଭକ୍ତ କଲାପରି ଏଇ ଅବସ୍ଥା ବା ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଭିତରୁ ୫ଟି ସନ୍ଧିର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି ଯଥା- ମୁଖ, ପ୍ରତିମୁଖ, ଗର୍ଭ, ବିମର୍ଷ ଏବଂ ନିର୍ବହଣ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ The Art of poetry ଗ୍ରନ୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି ଯେ ନାଟକର ଆତ୍ମା ହେଲା ବୃତ୍ତ । ଯାହାର ୩ଟି ଅଂଶ ରହିଛି ଯଥା- ଆଦି, ମଧ୍ୟ ଓ ଅନ୍ତ ।

ଜନ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ An Essay of Dramatic Poetryରେ ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ଚାରିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ପ୍ରୋଟୋସିନ୍ (ପ୍ରବେଶ), ଏପିଟାସିସ୍ (କ୍ରିୟା), କାଟାସ୍‌ଟାସିସ୍ (ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଗ୍ରଗତି), କାଟାସ୍‌ଟ୍ରଫି । ବ୍ରାଡ଼୍‌ଲି ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ଲଟକୁ ତିନି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ଏକ୍ସପୋଜିସନ, ଡେଫିନାଇଟ୍ ବିଗିନିଂ ଏବଂ କାଟାସ୍‌ଟ୍ରଫି । ଜର୍ଜ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶ "The Technical Novelty in Ibsen's Plays"ରେ ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ତିନୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ସୂଚନା ବା ଏକ୍ସପୋଜିସନ୍, ପରିସ୍ଥିତି ବା ସିଚୁଏସନ୍, ଆଲୋଚନା ବା ଡିକ୍‌ସନ୍ । ଫ୍ରେଡାଗ ନାଟ୍ୟଟଣାକୁ ୫ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ପ୍ରସ୍ତାବନା ବା ଇନ୍‌ଟ୍ରୋଡ଼କ୍ସନ, ଆରୋହ ବା ରାଇଜ, ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପର୍ବ ବା କ୍ଲାଇମାକ୍ସ, ଅବରୋହ ବା ରିଟର୍ଣ୍ଣ, ପରିଣାମ ବା କାଟାସ୍‌ଟ୍ରଫି । ବୃତ୍ତ ସହିତ ଉପବୃତ୍ତ ବା ଉପକାହାଣୀର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ । ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଉପବୃତ୍ତର ପରମ୍ପରା ରହିଛି ।

ଘଟଣା ବା ତା'ର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବକୁ ଜୀବନ୍ତ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନା କରିଥାଏ ଚରିତ୍ର, ଯାହା ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରାଣ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ଚରିତ୍ର ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ଧର୍ମ, ଯାହା ପାଇଁ ଆମେ ମଣିଷ ଉପରେ କେତେକ ଗୁଣର ଆରୋପ କରଥାଉ । ତାଙ୍କ ମତରେ, ଚରିତ୍ରଟି ଯଥାସମ୍ଭବ ଭଲ ହେବା ଉଚିତ୍ । ତା'ର ନୈତିକ ଅଭିପ୍ରାୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇବା ଉଚିତ୍ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଯଥାଯଥ ହେବା ବିଧେୟ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାରୀ କୋମଳାଙ୍ଗୀ, ରାଜା ସାହସୀ ହେବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ର ପୁଣି ବାସ୍ତବ ହେବା ଉଚିତ । ପୁଣି ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଏବଂ ସମ୍ଭାବ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବା ଦରକାର ।

ଆଳଂକାରିକ ଭରତ, ଧନଞ୍ଜୟ, ବିଶ୍ୱନାଥ ନାଟକରେ ନାୟକ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ନାୟକ-ନାୟିକା ଭେଦ, ସହଯୋଗୀ ଚରିତ୍ର, ପ୍ରତି ନାୟକ ଚରିତ୍ର, ଗୌଣ ଚରିତ୍ର, ଚରିତ୍ରର ଭାଷା, ସମ୍ବୋଧନ ରୀତି ଆଦି ବିଷୟରେ ବିସ୍ତୃତ ଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କ ମତରେ ନାୟକ ଯଥାସମ୍ଭବ ଉଚ୍ଚବଂଶଜ, ସୁଦର୍ଶନ, ବିନୟୀ, ଉଦାର, ବିଳାରସିକ, ବୀର, ଦୃଢ଼ଚେତା ଆଦି ଗୁଣରେ ଅଧିକାରୀ ହେବା ଦରକାର । ସେହିପରି ନାୟିକା ସ୍ୱୀୟା, ଅନନ୍ୟା ଏବଂ ସାଧାରଣୀ ହେବା ଉଚିତ୍ । ନାୟକ ସହିତ ନାୟିକାର ସମ୍ପର୍କ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାୟିକାର ଆଠୋଟି ଭେଦ ରହିଛି ଯଥା- ସ୍ୱାଧୀନଭର୍ତ୍ତୃକା, ବାସକସଜ୍ଜା, ବିରହ ଉକ୍ରଣ୍ଠିତା, ଖଣ୍ଡିତା, ବିପ୍ରଲବ୍ଧା, ପ୍ରୋଷିତଭର୍ତ୍ତୃକା, ଅଭିସାରିକା । ଆଳଂକାରିକଗଣ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ମଧ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ନାୟକ ଚରିତ୍ରର ସଂଗତି ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'ଯଥାଯଥ' ଚରିତ୍ର ସହିତ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଂକାରକଗଣ ଏକମତ ନୁହନ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଂକାରିକଗଣ ଚରିତ୍ରର ଭଲ ଦିଗକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥିବାବେଳେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଚରିତ୍ରକୁ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ସମ୍ଭାବ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ The Art of Poetry ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଭାଷା, ଶବ୍ଦ ଓ ରୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଭାଷାର ଆଦର୍ଶ ରୀତି ସ୍ୱଚ୍ଛ ହେବା ଦରକାର । ନାନା ଧରଣର ରୀତି ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟରେ ସଂଗତି ରହିବା ଉଚିତ । ରୂପକ ପ୍ରୟୋଗରେ ଦକ୍ଷତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏ ସବୁରୁ ରୀତିରେ ସ୍ୱଚ୍ଛତା, ସମୁନ୍ନତ ରୀତି, ରୀତି ପ୍ରୟୋଗରେ ସଂଗତି, ରୂପକ ପ୍ରୟୋଗରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆଦି ବିଷୟରେ ଜଣାଯାଏ ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ୪ଟି ରୀତି ବା ବୃତ୍ତିର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି ଯଥା- କୈଶିକୀ, ସାତ୍ତ୍ୱତୀ, ଆରଭଟୀ ଓ ଭାରତୀ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ସଂଳାପ ପଦ୍ୟମୟ

ଏବଂ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ ହେବା ଉଚିତ । ରସ ଅନୁକୂଳ ଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବା ବିଧେୟ । ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥକୁ ଚାହିଁ ଯଥାର୍ଥ ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯିବା ଦରକାର । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଦୂରୁହ ଶବ୍ଦ ବର୍ଜନ, ଦର୍ଶନ ବୋଧଗମ୍ୟ ଶବ୍ଦାର୍ଥର ସୁଷମ ପ୍ରୟୋଗ, ରସାନୁକୂଳ ଓ ନୃତ୍ୟ ସହିତ ସଂଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ବାକ୍ୟଗଠନ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ନାଟକକୁ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରାଯାଇଥାଏ । ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣରେ ବିଶ୍ୱନାଥ ୫ପ୍ରକାର ଉପମା, ରୂପକ, ୧୦ପ୍ରକାର ଯମକ, ୩୩ପ୍ରକାର ଅଳଂକାର, ୧୬ପ୍ରକାର ବ୍ୟଙ୍ଗ, ୧୦ପ୍ରକାର ଲାସ୍ୟାଙ୍ଗ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଉଭୟ ଭରତ ଏବଂ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଭାଷା ଓ ସଂଳାପ ଦୈନନ୍ଦିନ ଭାଷାଠାରୁ ଅଲଗା ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଐକ୍ୟନୀତି ସମ୍ପର୍କରେ ଭଲଭାବେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ସେ ତିନିପ୍ରକାର ଐକ୍ୟର କାରଣ କହିଛନ୍ତି ଯଥା- ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ, କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ଏବଂ ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ । ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ବିଷୟରେ ବିଶଦଭାବେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥିବା ବେଳେ କାଳଗତ ଐକ୍ୟର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସୂଚନା ଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରାୟତଃ କହିନାହାନ୍ତି । ସମଗ୍ର ଘଟଣା ବହୁ ଘଟଣାଂଶକୁ ନେଇ ଏଭଳି ଐକ୍ୟ ସୂତ୍ରରେ ଗୁନ୍ଥାଯିବ ଯେ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଅଂଶ ସମଗ୍ର ଘଟଣାରୁ କଟିଗଲେ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଘଟଣାଂଶ କାର୍ଯ୍ୟକରଣ ସୂତ୍ରରେ ଗୁନ୍ଥା ହୋଇ ଆଦି-ମଧ-ଅନ୍ତଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାକୁ ରୂପଦେବ । କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ କହନ୍ତି, ୨୪ଘଣ୍ଟା ବା ସେଥିରୁ ଅଳ୍ପ କିଛି ବେଶି ସମୟର ଘଟଣା ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ସ୍ଥାନ ଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଆଭାସ ହେଲା, ଆୟତନର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତର ସୀମା ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟଘଟଣା ଗତିକରିବ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ଗଣ ବହୁ ଘଟଣାଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିବାକୁ ଚାହିଁ ନାହାନ୍ତି । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ବହୁଘଟଣାର ଉପସ୍ଥାପନ ହେଲେ ରସହାନି ଘଟିଥାଏ । ବିଶ୍ୱନାଥ ଘଟଣାଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ଥିଲେ । ତେବେ ଭାରତୀୟ ଆଳଂକାରିକଗଣ ଭାବଗତ ଐକ୍ୟ ବା Unity of Impression ରକ୍ଷାଦିଗରେ ଅଧିକ ଯତ୍ନବାନ ହୋଇଛନ୍ତି । କାଳଗତ ଐକ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଭରତଙ୍କ ମତ ହେଲା, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍କରେ ଗୋଟିଏ ଦିନର କାର୍ଯ୍ୟ ରହିବ । ଯଦି ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ତାହା ସମ୍ଭବ ନହୁଏ, ତେବେ ପ୍ରବେଶକର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହବ ।

ବିଶ୍ୱନାଥଙ୍କ ମତରେ ଗୋଟାଏ ଅଙ୍କରେ ଅନେକ ଦିନର ଘଟଣା ସ୍ଥାନପାଇବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଭରତଙ୍କ ମତରେ, ଦୁଇଅଙ୍କର ବ୍ୟବଧାନ ଏକମାସରୁ ଅଧିକ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ବର୍ଷକରୁ ଅଧିକ ବ୍ୟବଧାନ ପୂରାପୂରି ନିଷିଦ୍ଧ । ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟର କୌଣସି ସୂଚନା ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ସ୍ଥାନଗତ ଐକ୍ୟ ଅଛି ତ ପୁଣି କେଉଁଠି ନାହିଁ ।

ସଙ୍ଗୀତକୁ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଉପାଦାନ ଭାବେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଆଲୋଚନା ବେଳେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଅଭିନୟ ସଙ୍ଗୀତ ଦ୍ୱାରା ଆନନ୍ଦଦାୟକ ହୋଇଥାଏ । 'ପୋଏଟିକ୍ସ'ରେ 'କୋରସ' କଥା କୁହାଯାଇଛି, ଯାହା ନାଟକର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଙ୍ଗ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍ ହେଉଛି ଏକ ଅତି ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଉପାଦାନ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଏହି କୋରସ୍‌ରୁ ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ ।

ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ସଙ୍ଗୀତର ମହତ୍ତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ପଞ୍ଚମବେଦ ସୃଷ୍ଟିବେଳେ ସେ ସାମବେଦରୁ ସଙ୍ଗୀତ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ପୁଣି 'ସଙ୍ଗୀତ ଦାମୋଦର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନୃତ୍ୟ ଗୀତ ଓ ବାଦ୍ୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣର ନାମ ସଙ୍ଗୀତ ବୋଲି ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟଶାଳାକୁ ସଙ୍ଗୀତଶାଳା କୁହାଯାଉଥିଲା । ନାଟ୍ୟନୁଷ୍ଠାନରେ ୩ଶ୍ରେଣୀର ସଙ୍ଗୀତ ରହୁଥିଲା । ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ୍ନୁ ପୂର୍ବରୁ ପୂର୍ବ ରଙ୍ଗରେ ମଧ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅଙ୍କ ଶେଷରେ ରସାନୁକୂଳ ସଙ୍ଗୀତ ଗାଇବାର ପରମ୍ପରା ପ୍ରାଚୀନକାଳରେ ଥିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ଗୀତ ହେଉଛି ନାଟ୍ୟର ଏକ ଅଙ୍ଗୀଭୂତ ରସ । ଭାରତୀୟ ଆଲଂକାରିକଗଣଙ୍କ ମତରେ ସଙ୍ଗୀତ ରସାନୁକୂଳ ହେବ ଏବଂ ଔଚିତ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ କଣ୍ଠରେ ଏକକ ହେଉ ବା ସମବେତ ଭାବରେ ହେଉ ସଂଯୋଜିତ ହେବ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଷଷ୍ଠ ଉପାଦାନ ଭାବେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । The Art of Poetry ଗ୍ରନ୍ଥରେ spectacle ର ଅର୍ଥ stage appearance of the actors ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ରୂପସଜ୍ଜା ଓ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ । ନାଟ୍ୟବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟ ବା ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ଅବସ୍ଥା ଓ ଅବସ୍ଥାନକୁ ଦେଖାଇବା ହେଲା ଦୃଶ୍ୟର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟ୍ୟସ୍ଥଳ ଓ ଘଟଣାର ପ୍ରେକ୍ଷାପଟକୁ

ଦୃଶ୍ୟ କରାଇବା ହେଲା ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ପୋଷାକପତ୍ର ଓ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନେକ କିଛି ଦୃଶ୍ୟ ହୋଇଉଠେ ।

ଭାରତୀୟ ଆଳଂକାରିକଗଣ ଦୃଶ୍ୟ ବିଷୟରେ ବେଶ୍ ସଚେତନ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟପଟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ନାଟକର ଯେଉଁ ସ୍ଥାନଟିକୁ ଦୃଶ୍ୟ କରିବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲେ, ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣନା ଉପରେ ନିର୍ଭରକରି ଦର୍ଶକଗଣ ସେହି ଦୃଶ୍ୟକୁ ଅନୁମାନ କରି ନେଉଥିଲେ । ନେପଥ୍ୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବା ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା କିଛିଟା ଅଭାବ ପୂରଣ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ତା'ସହିତ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ବାହ୍ୟ ପରିଚୟକୁ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ଦୃଶ୍ୟ କରାଯାଉଥିଲା, ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦୃଶ୍ୟ ହେଉଥିଲା । ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଶାରୀରିକ ବିକାର ବା ଅବସ୍ଥାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ ନ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟଘଟଣାକୁ ଦୃଶ୍ୟକରି ଅଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଉଥିଲା । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ, ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜକର କଳାକୌଶଳ ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟର ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ଭାବନା ବା ଚିନ୍ତା (Thought) ବିଷୟରେ ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ପ୍ରୋଟିକ୍ସ'ରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଚରିତ୍ର ଓ ସଂଳାପ ସହିତ ଭାବନାର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଯୋଗାଯୋଗ ରହିଛି । କୌଣସି ଘଟଣାକୁ ଅତିରଞ୍ଜିତ ଗୁରୁ କିମ୍ବା ଲଘୁ କରି ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ଭାବନାର ସଦ୍‌ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ହିଁ ପଡ଼ିବ । ଏହାଛଡ଼ା କେତେକ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ବିକାର ଯଥା କାରୁଣ୍ୟ, ଭୟ, କ୍ରୋଧ ଆଦିକୁ ପରିସ୍ଫୁଟନ କରିବାକୁ ହେଲେ 'ଭାବନା'ର ସାହାଯ୍ୟ ନେବାକୁ ହିଁ ହେବ । ନାନାବିଧ କ୍ରିୟାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଭାବର ଉଦ୍ରେକ କରାଯାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ତା'ର ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିପାରେ । ଅର୍ଥାତ୍ କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଚିନ୍ତାକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ହେବନାହିଁ ବୋଲି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଯେ କୌଣସି ସଂଳାପରେ ଚରିତ୍ରର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ ବା ସକ୍ରିୟ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟକୁ ଯେତେବେଳେ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାକୁ ଯାଏ, ସେତେବେଳେ ନାନା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିନ୍ତା ତା' ସହିତ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଜୀବନରେ ନାନା ସମସ୍ୟା ଥିବାରୁ ମଣିଷର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥାଏ । ନିଛକ ଭାବନାଦ୍ୱାରା ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେନା । ସାହିତ୍ୟରେ ତା'ର ରସଘନ ରୂପ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଦରକାର ବୋଲି ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଳଂକାରିକଗଣ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଣୁ ନାଟକରେ ଭାବନା ବା ଚିନ୍ତାର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଓ ଦୁଇ ମହାରଥୀ

ଆଧୁନିକ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ କଥା ଭାବି ବସିଲେ ଆମ ଆଖି ଆଗରେ ଭାସିଉଠେ ଦୁଇଟି ମୁହଁ । ବିଂଶ ଶତକର ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱକୁ ଦୁଇଜଣ ମହାରଥୀ ତରଙ୍ଗାୟିତ କରିଥିଲେ । ସେ ଦୁଇଜଣ ହେଉଛନ୍ତି ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲା ଭସ୍‌କି ଏବଂ ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ପ୍ରଥମଜଣକ ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ଅଭିନେତା ଏବଂ ପରିଚାଳକ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ଦ୍ୱିତୀୟଜଣକ ହେଉଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ପରିଚାଳକ । ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ତଥା ପ୍ରୟୋଗ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉଭୟଙ୍କ ମୁଦ୍ରାଙ୍କ ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ, ବ୍ରେକ୍‌ଟ, ଷ୍ଟାନିଲାଭସ୍‌କିଙ୍କ ଠାରୁ ୩୫ବର୍ଷ ସାନ । ଉଭୟଙ୍କ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ ବିଦ୍ୟା ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଦୁଇ ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ବିପରୀତ ଚିନ୍ତାଧାରା ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଜଗତକୁ ମନ୍ଥନ କରିଛି । ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି ସଂଯୁକ୍ତିକରଣ ବା identification ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲା ବେଳେ, ବ୍ରେକ୍‌ଟ ବିଯୁକ୍ତିକରଣ ବା alienation ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯିବା ଦରକାର । ମାତ୍ର ବେକ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ରଠାରୁ ପୃଥକ୍ ହୋଇ ନିଜର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବ । ଷ୍ଟାନିଲାଭସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତା ମଞ୍ଚ ଆଉ ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରେ ପୂରାପୂରି ନିଜକୁ ମିଶାଇଦେବା ଉଚିତ୍ । ହେଲେ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଭାଷା ଓ ତୀର୍ଯ୍ୟକ ବକ୍ତବ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚରେ ଘଟି ଯାଉଥିବା ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତି ଦର୍ଶକକୁ ସର୍ବଦା ସଜାଗ ରଖିବ ଅଭିନେତା ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ, ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ନାଟ୍ୟ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟରେ ବାସ୍ତବତାର ଭ୍ରମ ବା illusion of reality ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ, ଦର୍ଶକ ମନେରଖିବା ଉଚିତ ଯେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯାହା କିଛି ଅଭିନୀତ ହେଉଛି, ତାହା ହେଉଛି ଅତୀତର କୌଣସି ଏକ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ମାତ୍ର । ସେଥିପାଇଁ ଜଣକର ଶୈଳୀ ନାଟ୍ୟଧର୍ମୀ ହେବାବେଳେ ଅନ୍ୟଜଣକର ଶୈଳୀ ହେଉଛି ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ବା ମହାକାବ୍ୟିକ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କିଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ବାସ୍ତବତାର ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ଆଲୋକ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ଆଲୋକ ଓ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ ବାସ୍ତବତାର ମାୟାକୁ ଛିନ୍ନ କରିବା ପାଇଁ । ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ, ଦର୍ଶକ ସହିତ ଅଭିନେତା ସମ ପରିମାଣରେ

ଆବେଗ ଏବଂ ଅନୁଭୂତିଯୁକ୍ତ ହେବା ଦରକାର । କିନ୍ତୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ, ଦର୍ଶକ ଆବେଗ କିମ୍ବା ଅନୁଭୂତି ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ନ ହୋଇ, ନିଜର ବୁଦ୍ଧିବୃତ୍ତି ଓ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତିକୁ ସଜାଗ ରଖିବା ଉଚିତ । ଷ୍ଟାନିଲାଭସ୍‌କି ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତାର ହସକାନ୍ଦ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ହସିଥାଏ ବା କାନ୍ଦିଥାଏ । ମାତ୍ର ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତାର ହସବେଳେ କାନ୍ଦିଥାଏ ବା କାନ୍ଦବେଳେ ହସିଥାଏ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ, ଅଭିନେତାର ନିଜସ୍ୱ ସତ୍ତାର ଆନ୍ତରୀଣ ଓ ବାହ୍ୟକ୍ରିୟା ସହିତ ସେ ନିର୍ବାହ କରୁଥିବା ଭୂମିକାର ଆନ୍ତରୀଣ ତଥା ବାହ୍ୟ କ୍ରିୟା ସମାନ ହେବା ଉଚିତ । ଏହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ମୂଲ୍ୟବାନ । ଅଭିନେତାର କେତେକ ମୌଳିକ ଗୁଣ ଉପରେ ଷ୍ଟାନିସଲାଭସ୍‌କି ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନେତାର ସକ୍ରିୟ ତଥା ପ୍ରବଳ କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଅଭିନେତାକୁ ସଠିକ୍ କ୍ରିୟା ଓ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସାହାଯ୍ୟରେ ଚରିତ୍ର ସହିତ ସମତୁଲ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ଅଭିନେତା ଯେତେବେଳେ ମଞ୍ଚକୁ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ଆସିବ, ସେତେବଳେ ତାଙ୍କୁ ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରେ ନିଜର ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ ରଖିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନେତାର ନିରର୍ଥକ ଶୂନ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ଦର୍ଶକର ମନଯୋଗ ଓ ଆଗ୍ରହକୁ ଶିଥିଳ କରିଦେବ । ଏଠାରେ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନରେ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀରଭାବେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତେବେ ଯାଇ ତାଙ୍କର ବାସ୍ତବ ମନୋଯୋଗ ସ୍ପଷ୍ଟ ତଥା ଗଭୀର ହୋଇ ପାରିବ । ଏଠାରେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କି ଗଭୀର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଙ୍ଗିକ ବା Psycho-technique ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି । ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ପରିବେଶ ଏବଂ ମାନସିକତାକୁ ଉତ୍ତମ ରୂପେ ବୁଝି ଅଙ୍ଗସଞ୍ଚାଳନ ଓ ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ରସବତ୍ତା ସହିତ ପୂରାପୂରି ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯିବାକୁ ହେବ ।

ଅଭିନୟ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କିଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ବେଶ୍ ମୂଲ୍ୟବାନ୍ । ତାଙ୍କ ମତରେ, ଅଭିନୟ କାଳରେ ମାଂସପେଶୀର ସଞ୍ଚାଳନ ପୂର୍ଣ୍ଣତଃ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଏବଂ ସାବଲୀଳ ଢଙ୍ଗରେ ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ଏଠାରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର କୃତ୍ରିମତା ଓ କାଠିନ୍ୟ ରହିବା ଉଚିତ ନୁହଁ । ଅଭିନୟ ପୂରାପୂରି ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ତଥା ଶିଳ୍ପସମ୍ମତ ହେବା ଦରକାର । ସେଥିପାଇଁ ଅଭିନେତାକୁ ନିଜସ୍ୱ ରୁଚି ତଥା ସୃଜନୀଶକ୍ତି ମଧ୍ୟଦେଇ ଅଭିନୟକୁ ସୁନ୍ଦର ଏବଂ ସାର୍ଥକ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟକୁ ସଜୀବ ତଥା ସଫଳ କରି ତୋଳିଥାଏ ତାର ଜୀବନର ତିନୋଟି ଧର୍ମ । ଏଇ ତିନୋଟି ଧର୍ମ

ବା ଗୁଣ ହେଉଛି ଯୁକ୍ତି ବା reason, ଇଚ୍ଛା ବା will ଏବଂ ଅନୁଭବ ବା feling ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟ କେତୋଟି ଜନିଷ ବର୍ଜନ କରିବା ଉଚିତ ଯଥା- କୃତ୍ରିମତା, ବିକୃତି ଏବଂ ଆତିଶଯ୍ୟ । ଏଠି ଷ୍ଟାନିଲାଭସ୍କିଙ୍କର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି- ଚେତନ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଅବଚେତନ ନିଜର emotional memoryକୁ ଜାଗ୍ରତ କରି ଚରିତ୍ର ଓ ମଞ୍ଚ ପରିବେଶ ସହିତ ତାକୁ ଏକାତ୍ମ କରି ତୋଳିବାକୁ ହେବ । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ତା' କଳାକର୍ମର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ଏଥର ଆମେ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଭିତରକୁ ଆସିବା । ଜୀବନର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ନିଜର ଥିଏଟରକୁ ମାର୍କସୀୟ ଥିଏଟର ରୂପେ ପରିଗଣିତ କରିଛନ୍ତି । ଏଣୁ ସେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ନାମଟିକୁ ତ୍ୟାଗକରି dialectical theatre ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ତେବେ ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସେ ଏପିକ ଥିଏଟରର ପ୍ରଚଳନ କରାଇଥିଲେ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କ poetics ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟକ ଓ ମହାକାବ୍ୟର ତୁଳନାତ୍ମକ ଚିତ୍ର ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ମହାକାବ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ରୀତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱାରୋପ କରିଛନ୍ତି । ଏଇ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ରୀତିଟିକୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ନିଜର ଥିଏଟରକୁ ସେ ମହାକାବ୍ୟିକ ଥିଏଟର ବା ଏପିକ ଥିଏଟର ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯାହା କିଛି ଘଟୁଛି, ସେ ସବୁ ଅତୀତର କୌଣସି ନା କୌଣସି ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ମାତ୍ର । ରାସ୍ତାରେ ଘଟିଥିବା କୌଣସି ଏକ ଦୁର୍ଘଟଣାର ଚିତ୍ରକୁ ଦର୍ଶକ ଯେପରି ଭାବେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥାଏ, ନାଟକର କାହାଣୀ ଠିକ୍ ସେହିପରି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ ବୋଲି ବ୍ରେକ୍‌ଟ ତାଙ୍କର The street scene ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକର ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କ୍ରିୟା ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଥାଏ । ସେହି କାରଣଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି, ବିବୃତିଧର୍ମିତା, କୋରସ୍, ପୋଷ୍ଟର ପ୍ରଦର୍ଶନୀ, ଚଳମାନ ଭାଷ୍ୟ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷଭାବେ ସମ୍ବୋଧନ କରି କଥା କହିବା, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ମାଧ୍ୟମ ଗ୍ରହଣ ଇତ୍ୟାଦି । ଏଇଥିପାଇଁ ବିବୃତିଧର୍ମୀ ଏଇ ଥିଏଟରକୁ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର କୁହାଯାଇଥାଏ ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେ ଥିଏଟରକୁ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଏକ ଆୟୁଧ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ ଏହାକୁ ଯଥାର୍ଥ ମାର୍କସୀୟ ଥିଏଟର ଭାବେ ଚିହ୍ନିତ କରିଛନ୍ତି । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକ ଭାବାବେଗର ପ୍ରଶ୍ନଉଠୁନି କିମ୍ବା ସେ ଆତ୍ମହରା ହୁଏନି । ସାମାଜିକ ଶ୍ରେଣୀ ବୈଷମ୍ୟ,

ଶୋଷଣ, ଅତ୍ୟାଚାର ଆଦି ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜର ବିଚାର ବୁଦ୍ଧି ଖଟାଇ ଦର୍ଶକ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଥାଏ ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଭାଷ୍ୟକାର Angelika Hurwicz ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଅନ୍ତି- "Brecht does not cast parts in accordance with individuality. He demonstrates persons as a product of the conditions in which they live, and capable of change through the circumstances which they experience... it can be said that Brecht in his treatment of speech on the stage, bases himself on the best naturalist traditions of the German stage, with out allowing naturalisms." ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱରେ ତଥ୍ୟ ଉପରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲାବେଳେ, ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କି ଡ୍ରାମାଟିକ ଡିଟେଲସ୍ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାରେ କାହାରି ଜଣକର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ଏ ଦୁଇଜଣ ପସନ୍ଦ କରିନାହାନ୍ତି । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍‌କି ଅଭିନେତାକୁ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ ବା super task ବିଷୟରେ ବୁଝାଇଛନ୍ତି । ଏଠି ଅଭିନେତାକୁ ନାଟ୍ୟକାରର ଚିନ୍ତାର ଅଂଶୀଦାର ସାଜି ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରବୁଦ୍ଧ କରିବାକୁ ହେବ । ସେଇ ଚିନ୍ତାକୁ ଆବେଗଦୀପ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍‌କି ଯେଉଁ ଗଭୀର ମାନସିକ ଚିନ୍ତାର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦେଖିବାକୁ ପାଇଛନ୍ତି, ବ୍ରେକ୍‌ଟ ମଧ୍ୟ ସେଇକଥାକୁ ନାଟକ ଭିତରେ ବାରମ୍ବାର ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଛନ୍ତି । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍‌କି ନାଟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଓ ବହିରଙ୍ଗ ପରିବେଶ ରଚନା କରିବା ପାଇଁ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ସ୍ୱରୂପ Griboyedovଙ୍କ ସହିତ Woe from wit ନାଟକକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍‌କି ନାଟକର production plan ବା ଡିଟେଲ୍ସ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍‌କି ଏବଂ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ସହଜସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଉଭୟ ମହାରଥୀଙ୍କୁ ବୁଝିବା କଠିନ । ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରୟୋଗତତ୍ତ୍ୱ ଆହୁରି କଠିନ । ଏ ଦୁଇ ମହାପୁରୁଷ ହେଉଛନ୍ତି ଆଧୁନିକ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥପତି । ଏ ଦୁଇ ନାଟ୍ୟରଥୀଙ୍କ ପ୍ରୟୋଗ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ନେଇ ବିଶ୍ୱର ନାନାଦେଶ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଚଳାଇଛନ୍ତି । ଏଯାବତ୍ ଏ ଚିନ୍ତାର ଅନ୍ତ ହୋଇନାହିଁ । ଏ ଦୁଇ ଚିନ୍ତାନାୟକଙ୍କୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ଗଭୀର ଅନୁଶୀଳନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟରୀତି

ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଦୁଇ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟରଥୀ ହେଉଛନ୍ତି ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍କି ଏବଂ ବରଟୋଲଟ୍ ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ନାଟ୍ୟ ରାଜ୍ୟରେ ବିପ୍ଳବର ବାର୍ତ୍ତାବହ ହେଉଛନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ସେ ୧୮୯୮ ମସିହା ଫେବୃୟାରୀ ୧୦ତାରିଖ ଦିନ ଆୟୁସବର୍ଗର ଏକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ପରିବାରରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଛାତ୍ରାବସ୍ଥାରୁ ସେ ବିଭିନ୍ନ ପତ୍ରପତ୍ରିକାରେ ପ୍ରବନ୍ଧ, କବିତା ଆଦି ଲେଖା ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯିବାରୁ ତାଙ୍କର ଅଧ୍ୟୟନ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଥିଲା । ସେହିଦିନଠାରୁ ତାଙ୍କ ଭିତରେ ଏକ ଯୁଦ୍ଧବିରୋଧୀ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଚେଇଁ ଉଠିଲା । ଫଳତଃ ସେ ହୋଇଗଲେ ଯୁଦ୍ଧ ବିରୋଧୀ ଏବଂ ଫ୍ୟାସି ବିରୋଧୀ ଏକ ସଚେତନ ମଣିଷ । ସେ ଏକ ସାମରୀକ ଡାକ୍ତରଖାନାରେ ଚାକିରି ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଏଇ ଅବସରରେ କବିତା, ନାଟକ ଆଦି ଲେଖାଲେଖି ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଥିଏଟର ସାମ୍ରାଜ୍ୟରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଏକ ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ୱର । ତା' ନହେଲେ ବ୍ରାଜିଲ୍‌ର ବିପ୍ଳବୀ ନାଟ୍ୟବିତ୍ Augusto Boal ତାଙ୍କର Theater of the Oppressed ଗ୍ରନ୍ଥରେ ବ୍ରେକଟ୍‌ଙ୍କୁ 'ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର' କହିନଥାନ୍ତେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ବ୍ରେକଟଙ୍କ ଥିଏଟରକୁ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ନକହି ବରଂ ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ଥିଏଟର କହିବା ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ । କାରଣ ଜୀବନସାରା ସେ କଥାବସ୍ତୁର ବିଶ୍ଳେଷଣ, ଆଙ୍ଗିକ ଧାରାରେ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ ଦିଗରେ ମାର୍କ୍ସବାଦର ପ୍ରୟୋଗ କରିଆସିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଏକ କବିତା ପଙ୍‌କ୍ତିରୁ ଏହା ପରିଷ୍କାର ହୋଇଯିବ "I came to the cities in a time of disorder/when hunger ruled./ I came among men in a time of uprising / And I revolted with them" (To Posterity). ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ ତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ଏରିକ୍ ବେନ୍‌ଟଲି ମଧ୍ୟ କହନ୍ତି- "It is possible that I took Brecht for a truly proletarian writer on the score of his current lack of cash and his general of living and dress." ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଭିନେତା ଉତ୍ପଳ ଦତ୍ତଙ୍କ ମତରେ- "ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ସାଧନାର ମୂଳକଥା ହେଲା- 'ମାର୍କ୍ସବାଦ - ଲେନିନ୍‌ବାଦ' । ତାଙ୍କର ଚିନ୍ତାଧାରା ହେଉଛି ସର୍ବତୋ ଭାବରେ ମାର୍କ୍ସବାଦୀ । ବ୍ରେକଟ୍ ହେଉଛନ୍ତି ସେହି ସେହି ବିପ୍ଳବୀ ନାଟ୍ୟକାର ଯିଏ ମନେକରନ୍ତି, ଯଦି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଶ୍ରେଣୀ ସଂଗ୍ରାମରେ ଅଭିନେତା ଅଂଶଗ୍ରହଣ ନକରେ, ତାହେଲେ ସେ

ଅଭିନୟ ଶିଖିପାରିବନି ।" ଏଥିରୁ ମନେହୁଏ ବ୍ରେକଟ୍ ଏକ ବିପ୍ଳବୀ ଏବଂ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟରୀତି ହେଉଛି ଯେମିତି ଏକପ୍ରକାର ରୀତିନୀତି, ଯାହା ଜଗତ, ମଣିଷ, ସମାଜ ଏବଂ ଉତ୍ପାଦନ-ସମ୍ପର୍କ ଆଦିକୁ ବୁଝିବା ଦିଗରେ ଏକମାତ୍ର ଆହ୍ୱାନ ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟ ହେଉଛନ୍ତି ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରା ଘୋର ବିରୋଧୀ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତତ୍ତ୍ୱର ସେ ବିରୋଧ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଯେଉଁମାନେ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ନୂତନ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ଏବଂ ନୂତନ ନାଟ୍ୟଶାଳାର ସମର୍ଥକ, ସେମାନେ କାହିଁକି ଅତୀତର ଶଗଡ଼ ଗୁଳାରେ ଚାଲିଥିବା ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାକୁ ଆପଣେଇବେ ? ସେମାନଙ୍କୁ ଏସବୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିବାକୁ ହେବ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତାର ପୁରୁଣା ମନୋଭାବକୁ ବଦଳାଇବାକୁ ହେବ ।

ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଦର୍ଶନରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ହେଉଛନ୍ତି ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାମ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗରୁ ବିଶ୍ୱ, ନିଓ-ରିଅଲିଜିମ୍ ବା ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦ ବିଷୟରେ ଜାଣିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଲା । ପୃଥିବୀର ପ୍ରାୟ ଏକ ତୃତୀୟାଂଶ ଜନସାଧାରଣ ଏହାକୁ ଏକ ଜୀବନଦର୍ଶନ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଲେ । ଏକ କୁହେଳିକାଚ୍ଛନ୍ନ କାଳ୍ପନିକ ଜଗତରୁ ମଣିଷକୁ ଏଇ ଦର୍ଶନ ମୁକ୍ତି ଦେଲା । ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି ଓ ବିକାଶ ଦିଗରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚିନ୍ତାଦର୍ଶ ବଦଳରେ ତା'ର ସାମାଜିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱାରୋପ କରାଗଲା । ମଣିଷ ଶିଳ୍ପ ଭିତର ଦେଇ ସମାଜ ଦର୍ପଣରେ ନିଜର ଅସ୍ତିତ୍ୱର ସଂକଟକୁ ବୁଝିବାରେ ସକ୍ଷମ ହେଲା । ଏଇଠି C. Caudwell ତାଙ୍କର 'ଇଲ୍ୟୁଜନ ଏଣ୍ଡ ରିଅଲିଟି' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କଳା ସମ୍ପର୍କରେ ଘୋଷଣା କଲେ- "Art is the product of society, as the pearl is the product of the oyster, and to stand outside art is stand inside society."

ବ୍ରେକ୍‌ଟ ହେଉଛନ୍ତି ବିପ୍ଳବୀ ସଂଗ୍ରାମଶୀଳ ମାନସିକତାର ପ୍ରତିନିଧି । ସେ ମୁକ୍ତିକାମୀ ମଣିଷ ଏବଂ ସମାଜଗତ ଚେତନାର ସଫଳ ମନ୍ତ୍ରଦାତା । ଊନବିଂଶ ଶତକର ମଧ୍ୟଭାଗ ଠାରୁ ୟୁରୋପ ମାଟିରେ ନାଟକରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ରୂପାୟନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ବାସ୍ତବବାଦର ପରିସରଠାରୁ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦର ପରିସର ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ୱଚ୍ଛ ଏବଂ ଗଭୀର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହି ଚିନ୍ତାଦର୍ଶର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିଛନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ ।

ଏଇ ସଂଗ୍ରାମୀ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ଙ୍କ ଜୀବନଦର୍ଶନରୁ ବହୁ ଉପାଦେୟ ତଥ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧ

ହୁଏ । ଚାକିରିକାଳରୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଲେଖାଲେଖି ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ସାମାଜିକ ହସ୍ପିଟାଲର କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ତାଙ୍କ ମନ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରେ । ୧୯୧୮ ମସିହାରେ ସେ ଲେଖନ୍ତି ନାଟକ 'ବା-ଆଲ' ଯାହା ୧୯୨୩ରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୁଏ । ମିଉନିକ୍ ସହରର ଏକ ଥିଏଟର ସହିତ ସେ ସଂପୃକ୍ତ ହୁଅନ୍ତି । ୧୯୧୭ର ସୋଭିଏତ୍ ବିପ୍ଳବ ମଣିଷର ଚିନ୍ତା ଚେତନାକୁ ବଦଳାଇଦିଏ । ଏହିଠାରୁ ହିଁ ମାନବାଧିକାରର ଏକ ନବଦିଗନ୍ତ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଛି କହିଲେ ଭୁଲ୍ ହେବନି । ବ୍ରେକ୍‌ଟ କ୍ରମଶଃ ମାର୍କ୍ସବାଦ-ଲେନିନବାଦ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ-ଫ୍ୟାସି ବିରୋଧୀ ସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ସେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷାକରନ୍ତି ।

ଦ୍ୱନ୍ଦାତ୍ମକ ନ୍ୟାୟତତ୍ତ୍ୱବାଦ ବିଷୟରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ନିଜର ଅଧ୍ୟୟନ ଜାରିରଖନ୍ତି । ତାଙ୍କର ନୂତନ ଚିନ୍ତାଧାରରୁ ଜନ୍ମ ନିଏ ୧୯୨୮ରେ 'ଥ୍ରିପେନି ଅପେରା', ଯାହା ତାଙ୍କୁ ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟକାରର ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ । ଜନ୍ ଗେ'ଙ୍କ ରଚିତ 'ବେଗାର୍‌ସ ଅପେରା'ରୁ କାହାଣୀ ସଂଗ୍ରହ କରି ନିଜ ନାଟକକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରନ୍ତି । 'ଥ୍ରି ପେନି ଅପେରା' ନାଟକଠାରୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ସାହିତ୍ୟ ଏବଂ ରାଜନୀତି ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ସେତେବେଳେ ଜର୍ମାନୀ ଆର୍ଥିକ ସଂକଟ ଭିତର ଦେଇ ଗତି କରୁଥାଏ । କଳକାରଖାନାକୁ ମାଲିକମାନେ ବନ୍ଦ କରିବାରୁ ଶ୍ରମିକ ଅସନ୍ତୋଷ ବଢ଼ି ଚାଲିଥାଏ । ସାଧାରଣ ଜନତା ଉପରେ ଫ୍ୟାସିବାଦ ସରକାରର ଅତ୍ୟାଚାର କ୍ରମଶଃ ବୃଦ୍ଧିପାଉଥାଏ । ଏସବୁ ଘଟଣା ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରେ । ସମୟର ଫାଇଦା ଉଠାନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ସେ ନିଜ ସ୍ତ୍ରୀ ହେଲେନ ଓ୍ୱାଇଗେଲଙ୍କ ସହିତ ମିଶି ଏକ ଗଣ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ନେତୃତ୍ୱ ନିଅନ୍ତି । ହିଟଲରଙ୍କ ବିଷ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସେ ପଡ଼ନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକ ଜନସଚେତନ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବାରୁ ସେ କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷଙ୍କ କୋପର ଶିକାର ହୁଅନ୍ତି ।

ପ୍ରାଣ ବଞ୍ଚାଇବା ପାଇଁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ନିଜର ସ୍ତ୍ରୀ ଏବଂ ଦୁଇ ସନ୍ତାନଙ୍କ ସହ ଦେଶ ଛାଡ଼ନ୍ତି । ଜର୍ମାନୀ ମାଟିରୁ ତାଙ୍କ ନାମ ଲିଭାଇ ଦେବାକୁ ତତ୍କାଳୀନ ସରକାର ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି । ତାଙ୍କ ବହି ପୋଡ଼ାଯାଏ । କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଘୃଣ୍ୟକର୍ମର ନିନ୍ଦା କରନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ମଧ୍ୟଦେଇ ଗତି କରନ୍ତି । ଡେନମାର୍କ, ସୁଇଡ଼େନ୍, ଫିନ୍‌ଲାଣ୍ଡ ଆଦି ଦେଶରେ ଅବସ୍ଥାନ କରନ୍ତି । ପରେ ପରେ ଆମେରିକାର କାଲିଫର୍ଣ୍ଣିଆଠାରେ ବସତି ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି । ସେଠାରେ କେହି ତାଙ୍କୁ ଚିହ୍ନି ନଥାନ୍ତି । ଭାଗ୍ୟକୁ ଏରିକ୍ ବେନ୍‌ଟଲି କାଲିଫର୍ଣ୍ଣିଆ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଅଧ୍ୟାପକ । ଜଣେ ଛାତ

ମାଧ୍ୟମରେ ଏରିକ୍ ବେନ୍‌ଟଲି ଜର୍ମାନୀର ଏଇ ବିଖ୍ୟାତ୍ କବି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସହ ପରିଚିତ ହୁଅନ୍ତି । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଘନିଷ୍ଠତା ବଢ଼େ । ବେନ୍‌ଟଲି ତାଙ୍କର ଅନେକ କବିତା ଓ ନାଟକକୁ ଇଂରାଜୀରେ ଅନୁବାଦ କରି ପ୍ରକାଶ କରିବାରୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ପଶ୍ଚିମ ୟୁରୋପ ଏବଂ ଆମେରିକାରେ ବେଶ୍ ପରିଚିତ ହୋଇଉଠନ୍ତି ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଥିଲେ ମାନବବାଦୀ ଶିଳ୍ପୀ । ସେ ସାହିତ୍ୟ ଚର୍ଚ୍ଚା କଲେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷର ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ଭୁଲିନଥିଲେ । ସେ ଫ୍ୟାସିବିରୋଧୀ ସ୍ପେନ୍‌କୁ ସମର୍ଥନ ଜଣାନ୍ତି । ନାଜୀବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରନ୍ତି । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ପୂର୍ବ ଜର୍ମାନୀ ଏକ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ରାଷ୍ଟ୍ରଭାବେ ପରିଗଣିତ ହୁଏ । ଏହି ରାଷ୍ଟ୍ରର ନିମନ୍ତ୍ରଣ ରକ୍ଷାକରି ବ୍ରେକ୍‌ଟ ବର୍ଲିନ୍ ଯାଆନ୍ତି । ୧୯୪୯ରେ ସେଠାରେ 'ବର୍ଲିନାର୍ ଏ ସମ୍ବଲ' (Berliner Ensemble) ନାମକ ବିଖ୍ୟାତ ଥିଏଟରକୁ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦିଅନ୍ତି । ଏ କାମରେ ସହଧର୍ମିଣୀ ହେଲେନ ତାଙ୍କୁ ସବୁପ୍ରକାର ସାହାଯ୍ୟ କରନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ପରିଚାଳକ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କର ନବଜନ୍ମ ଘଟେ । ୧୯୫୫ରେ ଲେନିନ୍ ପୁରସ୍କାର ହାସଲ କରନ୍ତି । ୧୯୫୬ରେ ଜର୍ମାନୀର ୪ର୍ଥ ଲେଖକ କଂଗ୍ରେସରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରି ଲେଖକର ଦାୟିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇଦିଅନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ ମଣିଷର ବିଳାସୀଦ୍ରବ୍ୟ ନୁହେଁ, ଏହା ସଂଗ୍ରାମୀ ମଣିଷର ଚେତନାର ଉତ୍ସ । ଗର୍କିଙ୍କ 'ମା'କୁ ସେ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦିଅନ୍ତି । ଏହାଛଡ଼ା ସେ ମଦର କରେଜ, ସେ ଜୁଆଁର ସନ୍ନ୍ୟାସୀ, ଦି କକେସିଆନ୍ ଚକ ସାର୍କଲ, ଦି ପ୍ରାଇଭେଟ୍ ଲାଇଫ୍ ଅଫ୍ ଦି ମାଷ୍ଟରସ୍, ହେର ପୁନ୍‌ଟିଲା, ଗାଲିଲିଓ ଗାଲାଲି ଆଦି ନାଟକ ଲେଖି ସେ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୁଅନ୍ତି । ନାଟକରେ ଗୀତର ବ୍ୟବହାର ଏବଂ ଆଡ଼ମ୍ବରହୀନ ନାଟ୍ୟରୀତି ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କୁ ବିଶ୍ୱ ଦରବାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦିଏ । ୧୯୫୬ ଅଗଷ୍ଟ ୧୪ ତାରିଖରେ ସେ ଶେଷ ନିଶ୍ୱାସ ତ୍ୟାଗ କରନ୍ତି ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ଥିଏଟର ହେଉଛି ରାଜନୀତି ସଚେତନ । ଜନ ସମୂହଙ୍କ ପାଖରେ ଅସଲ ରାଜନୀତିକୁ ପହଞ୍ଚାଇବା ହେଉଛି ତାଙ୍କ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହି ରାଜନୀତି ମଧ୍ୟଦେଇ ସେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦୂରତ୍ୱସ୍ଥାପନ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଥିଏଟରରେ ନନ୍ଦନତତ୍ତ୍ୱ ଖୋଜି ବସିଲେ ହତାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ ସମାଜ ଯେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ବିଭକ୍ତ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥିବ, ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କୌଣସି ଶିଳ୍ପୀ କଥାବସ୍ତୁରେ ଶୈଳ୍ପିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବନି

କିମ୍ବା ଆଙ୍ଗିକର ହଇଚମଟ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିବନି । ତାପରେ ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟ ଏକାନ୍ତଭାବେ ସମାଜ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ ସମ୍ପର୍କ ସହିତ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ସମାଜର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହିଁ ନାଟକୀୟ କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକ ଯେହେତୁ ହେଉଛି ଏକ ଆଇଡ଼ିଆ ବା କନସେପ୍ଟ ବା ଚଳମାନ ଓ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ସେହେତୁ ଆଇଡ଼ିଆଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ସାମାଜିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ।

ମାର୍କ୍ସଙ୍କ ଥିଓରୀ ଦର୍ଶନ ବିରୋଧୀ । ହେଗେଲେଙ୍କ ମତରେ ଶିଳ୍ପ, ଉନ୍ନତତର ହେବାକୁ ଯାଇ ଦର୍ଶନରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୁଏ ଏବଂ ଚିନ୍ତାର ରାଜ୍ୟକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ମାର୍କସ ଏହାର ବିରୋଧ କରନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଦର୍ଶନ ଲୁପ୍ତ ହେଲେ ଚିନ୍ତା ସ୍ଥୂଳହେବ, ବସ୍ତୁଭିତ୍ତିକ ହେବ ଏବଂ କଠିନ ହେବ । ମାର୍କ୍ସଙ୍କ ମତରେ ଶିଳ୍ପ ହିଁ ବଞ୍ଚିବ, ଦର୍ଶନ ନୁହେଁ କିମ୍ବା ବିଶୁଦ୍ଧ ଚିନ୍ତା ନୁହେଁ । ବ୍ରେକ୍‌ଟ ମାର୍କ୍ସୀୟ ଚିନ୍ତାଚେତନା ଦ୍ୱାରା ଅନେକାଂଶରେ ପ୍ରଭାବିତ । ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଦର୍ଶନକୁ ବିଚାର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଶିଖାଇଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଚମକ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୂରତ୍ୱ ସ୍ଥାପନ କରିବା କଥା ମଧ୍ୟ କହିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟପ୍ରକ୍ରିୟା ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀକୁ ସମର୍ଥନ କରିଛି । ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କ ବୋଧଗମ୍ୟ ହେଲାଭଳି ସେ ସରଳ ଉପକଥା, ଏପିକ୍, ପାରାବ୍‌ଲ ଆଦିର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ଗଳ୍ପ କଥନ ଶୈଳୀର ରୂପ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ତାଙ୍କ ଉପରେ କାହାର ପ୍ରଭାବ ବେଶି ପଡ଼ିଛି ବୋଲି ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରିଥିବା 'ଡି ଡାମେ' ପତ୍ରିକାର ଉତ୍ତରରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ କହନ୍ତି ଯେ, ବାଇବେଲ ଆଙ୍ଗିକ ଦ୍ୱାରା ସେ ବେଶି ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । 'ଥ୍ରୀ ପେନି ଅପେରା'ରେ ପ୍ରାର୍ଥନା ସଙ୍ଗୀତର କୌଶଳ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମାର୍ଟିନ ଲୁଥର୍‌ଙ୍କ ବାଇବେଲ୍‌ର ଭାଷା ଦ୍ୱାରା ସେ ବେଶି ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । ଜଣେ ସମାଲୋଚକ ହାନ୍ସ ମେୟର କହନ୍ତି ଯେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ବାଇବେଲ୍‌ର ଭାଷାକୁ ବାଇବେଲ୍‌ର କଥାବସ୍ତୁର ବିରୁଦ୍ଧରେ ହିଁ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ବାଇବେଲର ପାରାବ୍‌ଲ ବା ଶିକ୍ଷାମୂଳକ କାହାଣୀର ଆଶ୍ରୟରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଏପିକ ଥିଏଟର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର କାହାଣୀ ଭାଗ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସରଳ ଏବଂ ଏହା ଦର୍ଶକକୁ ନୀତିକଥା ଆଡ଼କୁ ଆକର୍ଷିତ କରିଥାଏ । ଶ୍ରମିକ ଶ୍ରେଣୀ ଭିତରୁ କୁସଂସ୍କାର ଲୋପ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏବଂ ଲୋକଶିକ୍ଷା ପାଇଁ ସେ ନୀତି କଥାର ଆଙ୍ଗିକ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ।

ବୁର୍ଜୁଆଗୋଷ୍ଠୀ ଐତିହ୍ୟକୁ ଘୃଣା କରୁଥିବା ବେଳେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ସର୍ବହରା ମାଧ୍ୟମରେ ଐତିହ୍ୟକୁ ଶ୍ରଦ୍ଧା କରିଛନ୍ତି ନାଟକରେ । ଏଲିଏନେସନ ଥିଓରି ପାଇଁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ୍ ବିଶ୍ୱବିଦିତ । ଏହାକୁ ସେ ଏକ ସାମାଜିକ କୌଶଳ ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ସର୍ବହରାର ଶ୍ରେଣୀ ସଂଗ୍ରାମରେ ଏହା ହେଉଛି ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅସ୍ତ୍ର ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଥିଲେ ବିପ୍ଲବୀ ଏବଂ ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ଚେତନାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୂପକାର । ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟ, ବିଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରେମ, ବିମୂର୍ତ୍ତ ମହତ୍ତ୍ୱ ଆଦିକୁ ବିଶ୍ୱାସ କରୁ ନ ଥିଲେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ମାର୍କ୍ସବାଦରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଥିଲା ଚୂଡ଼ାନ୍ତ । ଆଦର୍ଶର କିଛି ମୂଲ୍ୟ ନଥିଲା । ଯୁଗକୁ ଯୁଗ ଆଦର୍ଶର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟୁଥିଲା । ମାର୍କ୍ସବାଦ ମଣିଷକୁ ସମ୍ଭାବନାର ସମଷ୍ଟି ଭାବେ ବିଚାର କରେ । ମାନବର ସତ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି ପ୍ରେମ, ସାହସ, ମହତ୍ତ୍ୱ, ମହାନ ଗୁଣର ସମ୍ଭାବନା । ମଣିଷର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ସତ୍ତା ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି ବିରୋଧ । ସତ୍ତା ଓ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ସଂଗତି ସ୍ଥାପନ ପାଇଁ ଏକ ମାତ୍ର ପଥ ହେଉଛି ବିପ୍ଲବ । ବ୍ରେକଟ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରାୟ ସବୁ ନାଟକରେ ଏଇ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ସତ୍ତାର ବିରୋଧ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ମାର୍କ୍ସ ହେଉଛନ୍ତି ସର୍ବହରାର ପ୍ରବକ୍ତା । ତାଙ୍କ ମତରେ ସମ୍ପତ୍ତିର ମାଲିକ ଶ୍ରେଣୀ ଓ ସର୍ବହରା ଶ୍ରେଣୀ ଦୁହେଁ ନିଜ ନିଜର ସତ୍ତାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ । ମାଲିକ ଶ୍ରେଣୀ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ମଧ୍ୟରେ ଶକ୍ତି ପାଉଥିବା ବେଳେ, ସର୍ବହରା ଶ୍ରେଣୀ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ଭିତରେ କେବଳ ଧ୍ୱଂସପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ପାଏ । ମାଲିକଶ୍ରେଣୀ ନିଜ ଶକ୍ତିର ପରିପ୍ରକାଶକୁ ଦେଖୁଥିବାବେଳେ ସର୍ବହରାଶ୍ରେଣୀ ଦେଖେ ନିଜର ଶକ୍ତିହୀନତାକୁ ଏବଂ ଅମାନୁଷିକ ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ । ସର୍ବହରା ଶ୍ରେଣୀ ଅନୁଭବ କରେ ଲାଞ୍ଛନା, ଅପମାନ, କ୍ରୋଧ । ମାନବସତ୍ତା ଓ ଅସ୍ତିତ୍ୱର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତାକୁ ଏଇ କ୍ରୋଧ ଆଡ଼କୁ ଠେଲିଦିଏ । ଜାଁ ପଲ ସାର୍ତ୍ରଙ୍କ ମତରେ ଆଗେ ଅସ୍ତିତ୍ୱଙ୍କ ଏବଂ ପରେ ସତ୍ତା । ମାନବସତ୍ତାର ପ୍ରାଥମିକତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିଲେ ଯାଇ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ମାନବ ସମ୍ପର୍କର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟକୁ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିହେବ । ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ପ୍ରକୃତି ଚେତନା ହେଉଛି ପୂରାପୂରି ମାର୍କସୀୟ । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ମଣିଷ ଉପରେ କିଛିଟା ବେଶି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଚତୁର ନେତିବାଚକ ନାୟକଗଣ ତାଙ୍କର ଅଧିକ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି । ବାସ୍ତବବାଦୀ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ମଣିଷର ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ଯେପରି ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି, ସେଥିରୁ ଉତ୍ତରଣର ସମ୍ଭାବନା ସେତେଟା ଉଦ୍ଦୀପ୍ତ ହୁଏନା ।

ବ୍ରେକଟ ଯେତେବେଳେ ମଣିଷ ସମ୍ପର୍କରେ ଚିନ୍ତା କରନ୍ତି, ସେତେବେଳେ ସେ ନିଜର ଚିନ୍ତାପଦ୍ଧତିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରନ୍ତି ଏବଂ ଯେଉଁ ଚିନ୍ତା ପଦ୍ଧତି ତାଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସହାୟକ ହୁଏ, ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ତାହା ତାଙ୍କ ଚିନ୍ତାରେ ବିରାଜମାନ ହୋଇଥାଏ । ତାଙ୍କ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ବିପ୍ଳବର ପ୍ରସ୍ତୁତି ବା ଦର୍ଶକର ବୈପ୍ଳବିକ ଚେତନାକୁ ଉଦ୍ରେକ କରିବା । ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ଚେତନାରେ ଦର୍ଶକକୁ ଅଭ୍ୟସ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଯେଉଁ କୌଶଳର ସଦୁପଯୋଗ କରିଛନ୍ତି, ତାହା ଅତିମାତ୍ରାରେ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ।

ମହାନ୍ ନାଟ୍ୟରଥୀ ବରଟୋଲଟ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ କଳାକୌଶଳ ଅବ୍ୟର୍ଥ । ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଚେତନାରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଏକ ସ୍ମରଣୀୟ ନାମ । ତାଙ୍କ ସୃଷ୍ଟ ଏପିକ ଥିଏଟରରେ ସେ ବୁର୍ଜୁଆ ସମାଜକୁ ବ୍ୟବଚ୍ଛେଦ କରିଛନ୍ତି । ମଣିଷକୁ ବିଦ୍ରୋହର ମହାମନ୍ତ୍ରରେ ଦୀକ୍ଷିତ କରିଛନ୍ତି । ମେହନତି ମଣିଷର ଜୟଗାନ କରିଛନ୍ତି । ସଂଗ୍ରାମରେ ଥିଏଟରକୁ ଅସ୍ତ୍ରଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରି ସଫଳ ହୋଇଛନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ତାଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଥିଏଟର ହେଉଛି ଏକ ଲାବରେଟୋରୀ, ଯେଉଁଠି ଦର୍ଶକ ପ୍ରତିମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ବ୍ୟବଚ୍ଛେଦ କରେ ସମାଜ ଏବଂ ମଣିଷକୁ । ବିପ୍ଳବର ସର୍ବବ୍ୟାପକତା ଥିଏଟର ଶିଳ୍ପୀ ପାଖରେ ନୂତନ ଦାବି ଦେଇ ଉପସ୍ଥିତି ହୋଇଥିଲା ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟ ସମୟର ସଦୁପଯୋଗ କରିଥିଲେ । ଯେତେବେଳେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାର ଯୁଗ ଥିଲା, ସେତେବେଳେ ସେ ଏପିକ୍‌ର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖିଥିଲେ । ଖଣ୍ଡିତ ସମାଜରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ସମଗ୍ର ମାନବଗୋଷ୍ଠୀର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ ନ କରି, କେବଳ ଶ୍ରେଣୀ ବିଭକ୍ତ ସମାଜକୁ ବାଛି ନେଇଥିଲେ । ବିପ୍ଳବୀ ଶ୍ରେଣୀର ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ଚେତନା ଉପରେ ସେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥିଲେ । ଏଇ ସର୍ବହରା ଶ୍ରେଣୀରେ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ଚେତନାର ଅନ୍ୟନାମ ହେଉଛି ମାର୍କ୍ସବାଦ - ଲେନିନବାଦ । ଆଉ ମାର୍କ୍ସବାଦ ବିଶ୍ୱମାନବ ଗୋଷ୍ଠୀର ହେଉଛି ଏକ ବୃହତ୍ ଅଂଶର ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ଚେତନା । ଏଣୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଆଗେଇ ଆସିଥିଲେ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସର୍ବହରାର ଏପିକ୍ ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଯୌକ୍ତିକତାଠାରୁ ବହୁ ଦୂରରେ । ସେ କୌଣସିଠାରେ ପାରିବାରିକ ପଟ୍ଟଭୂମିକୁ ସମର୍ଥନ କରିନାହାନ୍ତି କିମ୍ବା ମାନବୀୟ କ୍ରିୟାକର୍ମର ଧାର ଧାରିନାହାନ୍ତି । ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଅର୍ଥନୈତିକ ସମ୍ପର୍କକୁ ଦୃଢ଼ୀଭୂତ କରନ୍ତି । ସବୁ ସମ୍ପର୍କକୁ ପୁଞ୍ଜିବାଦ ଅର୍ଥର ସମ୍ପର୍କରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରୁଥିବାରୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ

ଏହାର ଘୋର ସମାଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ତାଙ୍କ ନାଟକରେ । ଅର୍ଥ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଅସ୍ତିତ୍ୱର ଚାପରେ ମଣିଷର ସତ୍ତା କିପରି ବିକଳ ରୂପ ଧାରଣ କରୁଛି, ତାକୁ ହିଁ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରରେ ପରିପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଉଛି ବିପରୀତ ଧର୍ମୀ ଅର୍ଥାତ୍ 'ନେତି'ରୁ । ଯାହା ମଣିଷର ବାସ୍ତବଅସ୍ତିତ୍ୱ ତାହା ହେଉଛି ତାଙ୍କର ଆରମ୍ଭବିନ୍ଦୁ । ଭବିଷ୍ୟତର ସ୍ୱପ୍ନ ଦେଖାଇବା ହେଉଛି ବୁର୍ଜୁଆର ଅଭ୍ୟାସ । ବର୍ତ୍ତମାନକୁ ତାହା ଚିହ୍ନିପାରିନା । ମାର୍କସବାଦୀ ଚିନ୍ତାରେ ଦର୍ଶକକୁ ଅଭ୍ୟସ୍ତ କରିବାକୁ ହେଲେ, 'ନେତି'କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ, ବୁଦ୍ଧିଗ୍ରାହ୍ୟ ଏବଂ ବୃହତ୍ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନା କରିବାକୁ ହେବ । ଦର୍ଶକର ଚେତନାରେ ଆଣ୍ଟିଥିସିସକୁ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ଅସ୍ତିତ୍ୱରେ ବନ୍ଦୀ ମଣିଷର କ୍ରୂରତା, ସ୍ୱାର୍ଥପରତା, ନୀଚତାକୁ ପ୍ରବଳ ଶକ୍ତିଦ୍ୱାରା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାକୁ ହେବ । ନିଜର ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଚିନ୍ତାର ଇତିହାସ ସହିତ ଯୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ନାଟକ ଇତିହାସର ଡାୟଲେକ୍‌ଟିକ୍‌ସରେ ବ୍ରେକଟ ନିଜେ ହେଉଛନ୍ତି ଏଣ୍ଟିଥିସିସ୍ । ଅତୀତର ସବୁ ନାଟକରେ ଇତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ହେଉଛନ୍ତି ନେତି । ଫଳତଃ ପୁରାନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ସିନଥେସିସ୍ ଦିଗରେ ପ୍ରଧାବିତ ।

ବ୍ରେକଟଙ୍କ ନାଟକ ଏକ ଭିନ୍ନ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଏହା କେବଳ ମଣିଷ ଓ ସମାଜ ସଂପର୍କୀୟ ନାଟକ ନୁହେଁ, ଏହା ହେଉଛି ନାଟକର ନାଟକ । ସଚେତନ ଭାବେ ବ୍ରେକଟ ଏହା ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ଅତୀତର ଐତିହାସିକ ନବମୂଲ୍ୟାୟନ କରିଛନ୍ତି, ସମାଲୋଚନା ମଧ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ମାର୍କସଙ୍କ ଭାଷାରେ, ଇତିହାସର ପୁନରାବୃତ୍ତି ଦିନେ ଘଟିଥିଲା ଟ୍ରାଜେଡି ରୂପରେ, ଏବେ ହେଉଛି ପ୍ରହସନର ଆଙ୍ଗିକରେ । ହାସ୍ୟରସ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ରେକଟ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜରେ ଉଭଟତା ଏବଂ ଅସଂଗତିକୁ ଦେଖାଇଦେଇଛନ୍ତି । ନିଜର ମାପକାଠିରେ ସେ ସଫୋକ୍ଲିସ ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କଠାରୁ ଇବସେନ, ଚେକଭ୍ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ମାପିଛନ୍ତି ବା ପୁନର୍ବିନ୍ୟାସ କରିଛନ୍ତି । ବେଳେବେଳେ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନେତିବାଚକ ନାୟକକୁ ହିରୋ ଭାବି ଦର୍ଶକ ଶେଷରେ ଧୋକ୍କାଖାଏ । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ଏକ ବିଚିତ୍ର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟକ ଭିତରେ ନିନ୍ଦା ସ୍ଥଳରେ ସ୍ତୁତି ଏବଂ ସ୍ତୁତି ସ୍ଥଳରେ ନିନ୍ଦା ଦେଖାଯାଏ । ବୁର୍ଜୁଆ ସଭ୍ୟତା ଏବଂ କୃଷ୍ଟିର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନରେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ହାସ୍ୟରସ ଭିତର ଦେଇ ବିପରୀତଧର୍ମୀ କଥାର ବ୍ୟବହାର କରି ନାଟକକୁ ଏକ ନୂଆମୋଡ଼ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ

ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କ ପୂରାନାମ ହେଉଛି କନ୍‌ସଟାଣ୍ଟିନ ସେର୍‌ଗିୟେଭିଚ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କି (Konstantin Sergeyevich Stanislavsky) । ଏଇ ପ୍ରବାଦପୁରୁଷ ଜଣକ ମସ୍କୋ ସହରରେ ୧୮୬୩ ମସିହା ଜାନୁୟାରୀ ୧୭ ତାରିଖରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ଏବଂ ଏହି ସହରରେ ୧୯୩୮ ମସିହା ଅଗଷ୍ଟ ୭ ତାରିଖରେ ଶେଷ ନିଃଶ୍ୱାସ ତ୍ୟାଗ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କର ପିତା ଥିଲେ ଜଣେ ବ୍ୟବସାୟୀ ଓ ମା' ଥିଲେ ଜଣେ ଫରାସୀ ଅଭିନେତାଙ୍କ କନ୍ୟା । ମା'ଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ଷ୍ଟାନିସଲାଭାସ୍କି ଥିଏଟର ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହୁଅନ୍ତି । ମାତ୍ର ୧୪ବର୍ଷ ବୟସରେ ଷ୍ଟାନିସଲାଭାସ୍କି ଅଭିନୟ ଜଗତରେ ପ୍ରବେଶ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ପରିବାରରେ Alekseyey Circle ନାମରେ ଏକ ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ଥିଲା । ଏଇ ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନରେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ନିଜକୁ ସାମିଲ କରି ଜଣେ ପୋଖତ ଅଭିନେତା ହୋଇ ବାହାରନ୍ତି ।

ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ନାଟ୍ୟଗୁରୁ F.K.Kamisarjevskyଙ୍କ ଅଧିନରେ ଶିକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ୧୮୮୫ରେ ସେ ମାରିଆଙ୍କୁ ବିବାହ କରନ୍ତି । ଏହି ମହିଳା ଜଣକ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ପ୍ରଗତି ପଥରେ ଆଗେଇଯିବାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରନ୍ତି । ୧୮୮୫ରୁ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ଛଦ୍ମ ନାମରେ ସେ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରନ୍ତି । ନିକୋଲାଇ ଡାଭିଡୋଭଙ୍କ ଘରେ ଲିଓ ଟଲଷ୍ଟୟଙ୍କ ସହିତ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ସାକ୍ଷାତ ହୁଏ । ଟଲଷ୍ଟୟ ତାଙ୍କୁ ଥିଏଟରକୁ ପୁନର୍ଜୀବନ ଦେବା ପାଇଁ ପରାମର୍ଶ ଦିଅନ୍ତି । ଟଲଷ୍ଟୟଙ୍କ ମତରେ- ଥିଏଟର ହେଉଛି ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ଯାହା ଭଲ ଏବଂ ମନ୍ଦ ଉଭୟ ଦିଗରୁ ମଧ୍ୟ କାମ କରିଥାଏ । ତା'ସତ୍ତ୍ୱେ ମଧ୍ୟ The theatre is the strongest pulpit for the modern man. ଉନ୍ନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଋଷରେ ପାରମ୍ପରିକ ଢଙ୍ଗରେ ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ଥିଏଟର ଚାଲୁଥିଲା । ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ଏହି ଥିଏଟରକୁ ନୂଆରୂପରେ ଗଢ଼ି ତୋଳିଲେ । ଫଳରେ ମସ୍କୋ ଥିଏଟରର ରୂପ ବଦଳିଗଲା । ମଞ୍ଚ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଜଗତରେ ଏକ ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଅଭିରୁଚି ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଏଇ ନୂତନ ନାଟ୍ୟରୀତି Stanislavsky Method ନାମରେ ବିଶ୍ୱରେ ବିଦିତ ହେଲା । ସେ ନିଜେ ଜଣେ ସୁଦକ୍ଷ ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ଶିକ୍ଷାବିତ୍ ଥିବାରୁ ଋଷ୍‌ର ଥିଏଟରର ଦୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଦିଗନ୍ତ ବିସ୍ତାରିତ ହେବାରେ ଲାଗିଲା । ନିଜର ଅଭିଜ୍ଞତା ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗ ଶିଳ୍ପ ତାଙ୍କୁ ବିଶ୍ୱର ଜଣେ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ର ଆସନ ଦେଲା ।

ଥିଏଟରକୁ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାରେ ଲାଗିଲେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି । ସେ ଘୋଷଣା କଲେ, ମଣିଷର ବାହାରେ ଥିବା ବ୍ୟବହାରିକ ଜୀବନ ସହିତ ତାର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଜଗତର ଏକ ଅପୂର୍ବ ମେଳ ରହିଛି । ଏହି ଘଟଣାକୁ ସେ ଖାଲି ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଭିତରେ ସୀମିତ ରଖିଲେ ନାହିଁ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ଥିଏଟର ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରୟୋଗକରି ଦେଖାଇଦେଲେ । ନାଟକ ମଞ୍ଚାୟନ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଆଲୋଚନା ପାଇଁ ସେ ଗଠନ କଲେ "Society of Literature and Art" । ତାଙ୍କର ଭେଟହୁଏ ତତ୍କାଳୀନ ଖ୍ୟାତନାମା ଲେଖକ ତଥା ପରିଚାଳକ ଭ୍ଲାଡ଼ିମିର୍ ନେମିରୋଭିଚ୍ ଡାନ୍‌ଚେନ୍‌କୋଙ୍କ ସହିତ । ଏଥିରୁ ଏକ ନୂଆ ଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଏଇ ଦୁଇ ନାଟ୍ୟ ରଥୀଙ୍କ ମିଳିତ ଚିନ୍ତାଧାରରୁ ୧୮୯୭ରେ ଜନ୍ମନିଏ 'ପିପୁଲସ୍ ଥିଏଟର' ଏବଂ ୧୮୯୮ରେ ଜନ୍ମ ନିଏ 'ମସ୍କୋ ଆର୍ଟ ଥିଏଟର' ।

୧୮୯୯ରେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ପ୍ରଯୋଜନା କରନ୍ତି ଦସ୍ତୟେଭସ୍କିଙ୍କର Selo stepanchikov ଏବଂ ଟଲ୍‌ଷ୍ଟୟଙ୍କର The fruits of Enlightenment, ଯାହା ତାଙ୍କୁ ମସ୍କୋର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଏକ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଆସନ ପ୍ରଦାନ କରେ । ମସ୍କୋ ଆର୍ଟ ଥିଏଟର ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ସ୍ୱାଗତ କରେ । ୧୮୯୮ରେ ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କି ଚେକଭ୍ 'The Seagull' ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେଇ ବେଶ୍ ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କରନ୍ତି । ୧୯୨୨ ରୁ ୧୯୨୪ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କ ପରିଚାଳନାରେ ମସ୍କୋ ଆର୍ଟ ଥିଏଟର ୟୁରୋପ ଏବଂ ଆମେରିକା ଭ୍ରମଣକରେ । ୧୯୨୧ରେ ସେ ଗୋଗଲଙ୍କ Government Inspector ର ପ୍ରଯୋଜନା କରନ୍ତି । ଏହି ନାଟକରେ ସେ ନିଜ ନାଟକତ୍ୱର ପରୀକ୍ଷା କରିବସନ୍ତି । ୧୯୩୫ରେ ସେ ଅପେରା ଡ୍ରାମା ଷ୍ଟୁଡ଼ିଓ ଗଠନ କରନ୍ତି । ସେ ମଧ୍ୟ ମଲିୟରଙ୍କ 'ତରତୁଫ'ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେଇ ନିଜପାଇଁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥାନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରନ୍ତି ।

ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ମତରେ ଥିଏଟରର ଏକ ସାମାଜିକ ଦାୟିତ୍ୱ ରହିଛି । ତେଣୁ ଜଣେ ଅଭିନେତାକୁ ଜନମତର ଶିକ୍ଷକ ହିସାବରେ ଦାୟିତ୍ୱ ନେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟକ ଏବଂ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରତି ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତାର ଏକ ବିଶେଷ ଆନୁଗତ୍ୟ ରହିବା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ଅଭିନୟର ଆଦିସୂତ୍ରଠାରୁ ନିଜ ସମୟରେ ତା'ର ଆବଶ୍ୟକତା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ବିଷୟକୁ ସେ ତନ୍ନ ତନ୍ନ କରି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଛନ୍ତି । ସେ କହନ୍ତି "Love art in you, not you in art" ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ଭିତରେ ହଜି ଜଗତରେ ଅଭିନୟ ଜୀବନ୍ତ ହେବନାହିଁ । ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ନିଜର

ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶର ବିସ୍ମୃତି ଘଟାଇବାକୁ ହେବ । ଅଭିନୟ ଜଗତକୁ ପ୍ରବେଶ କଲାବେଳେ ମନ ଭିତରେ ଅନ୍ୟକୌଣସି ପ୍ରକାର ଭାବନା ଆସିବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ । ନିଜର ଶୈକ୍ଷିକ ସାମାଜିକ ଅଭିଜ୍ଞତା ମଧ୍ୟରୁ ଖୋରାକ୍ ସଂଗ୍ରହକରି ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଲେଖିଥାଏ । ଅଭିନେତାର କାର୍ଯ୍ୟ ହେଲା ଅନ୍ତଃପ୍ରଦେଶକୁ ପ୍ରବେଶକରିବା ଏବଂ ନିଜର ମାନସ ଚକ୍ଷୁରେ ନାଟକର ସଂଗୁପ୍ତ ରସଟିକୁ ଭଲଭାବରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବା । ନାଟ୍ୟ ପ୍ରୟୋଗ ପୂର୍ବରୁ ତା'ର ମୂଳ ଉପାଦାନ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବା ହେଉଛି ଅଭିନେତା ଏବଂ ପରିଚାଳକଙ୍କ ପ୍ରଥମ କାର୍ଯ୍ୟ । ପ୍ରୟୋଗ କାଳରେ ପରିଚାଳକ ଚାହିଁଲେ, ନାଟକର ମୌଳିକ ଉପାଦାନକୁ ଅକ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ରଖି ବିଭିନ୍ନ ରୀତିକୁ ଅନୁସରଣ କରିଥାନ୍ତି । ଏଣୁ ଏଠାରେ ଅଭିନେତା ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜକ ଉଭୟ ଗଭୀରଭାବେ ନାଟକ ଭିତରେ ମଜ୍ଜିରହି ତା' ଭିତରୁ ମୁକ୍ତା ସଂନ୍ଧାନ କରିବା ଉଚିତ୍ ।

ନାଟକ ବା ଅଭିନୟ ଅଂଶଟିକୁ ମନଯୋଗ ସହକାରେ ଅଭିନେତା ଅଧ୍ୟୟନ କରିବା, ଘଟଣା ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବା ଏବଂ ଶେଷରେ ତାକୁ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବନ୍ତ ରୂପଦେବା ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ଏବଂ ପରମ ଧର୍ମ । ପ୍ରଥମେ ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ପରିଚିତ ହେଲାପରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ପାହାଚ ହେଉଛି ବିଶ୍ଳେଷଣ ଧାରା । ଏଠାରେ ଅଭିନେତା ବା ପରିଚାଳକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଦ୍ୱିତୀୟଥର ପାଇଁ ପରିଚିତ ହୁଏ । ନାଟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଏବଂ ବର୍ହିରଙ୍ଗ ରୂପ ସହିତ ପରିଚୟ ସ୍ଥାପନ କରିବା ଏଠି ବଡ଼କଥା । ଅଭିନେତାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରଧାନ କାମ ହେଉଛି ଅନୁଭୂତି ବା Feelings କୁ ଯଥାର୍ଥଭାବେ ବହନ କରିବା । ଏଣୁ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ଳେଷଣ ହେଉଛି ଅନୁଭୂତିର ବିଶ୍ଳେଷଣ । ଏଇ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଲେଖା ସମ୍ପର୍କରେ ସମ୍ୟକ୍ ଧାରଣା ଜନ୍ମେ । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଅଭିନେତା ଭିତରେ ଯେଉଁ ଦୂରତ୍ୱଥିଲା, ତାହା ବିଶ୍ଳେଷଣ ମାଧ୍ୟମରେ ଲୋପପାଏ । ଅଭିନେତା ନିଜର ମନକୁ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ସୃଷ୍ଟ ଆବେଗ ପାଖକୁ ନେଇଆସିବାକୁ ସୁଯୋଗ ପାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅଭିନେତା ଚରିତ୍ରଟିର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଏବଂ ବର୍ହିରଙ୍ଗ ଭାବକୁ ଖୋଜିଥାଏ । ମୋଟ ଉପରେ ଅଭିନେତା ଜଣକ ନିଜର ଜ୍ଞାନ, ଆବେଗ ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ଏକାଠିକରି ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯାଏ । ନାଟକର ପ୍ରାକ୍ ସର୍ତ୍ତ (Given Circumstances) ବା ଅଭିନୟ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାକ୍ ସର୍ତ୍ତକୁ ଗଭୀରଭାବେ ଅନୁଶୀଳନ କରିବା ପାଇଁ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କିଙ୍କ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ଆଉ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ ହେଉଛି Improvisation ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ କଳ୍ପନା, ଯାହାସବୁ ମହଲରେ ତାଙ୍କୁ ଏକ ବିତର୍କର ବଳୟ ଭିତରକୁ ଠେଲି ଦେଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ଭିତରେ artistic enthusiasm ବା ଶୈଳ୍ପିକ ଉତ୍ସାହ କହିଲେ ସେ ତା'ର ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଭଲ ଭାବରେ ବୁଝିପାରିଥାଏ । ସେହି ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଜ୍ଞାନ ସହିତ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ କଳ୍ପନା ବା Improvisation ମିଶିଗଲେ, ଅଭିନୟରେ ସାର୍ଥକତା ଆସେ । ଅନୁଭବ (feelings) ଏବଂ ଆବେଗ (Emotion) ଅଭିନୟକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ କରିଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ତା'ର ନାଟକରେ ବର୍ହିରଙ୍ଗ ଭିତରେ ଦେଶକାଳର ପରିଚୟ ଦେଇଥାଏ । ଚେତନଭାବେ ହେଉ ବା ଅବଚେତନ ଭାବେ ହେଉ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସତ୍‌ସାହିତ୍ୟ ଭିତରେ ଏହା ଆସିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ସାହିତ୍ୟର ଭାଷାରେ ଏହାକୁ କାଳଚେତନା କୁହାଯାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଯେହେତୁ ସମାଜର ଆଚାର ବ୍ୟବହାର, ସଂସ୍କାର ଭିତରେ ବନ୍ଦୀ, ତା'ର ଚେତନାରେ ଏଇ ସଂକଟର ପ୍ରତିଛବି ଆସିବ ହିଁ ଆସିବ । ସେହି ସଂକଟ ମଧ୍ୟରେ ସମାଜର ନିଛକ ପ୍ରତିଛବି ଆସିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଏଇ ନିଛକ ଛବିର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ବର୍ହିରଙ୍ଗ ପରିବେଶ ବିଷୟରେ ସଚେତନ ହେବା ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ ନାଟକଟିକୁ ଏକ ଜୀବନ୍ତ ଘଟଣା ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଏହା ମୃତ ମଣିଷକୁ ଜୀବନ ଦାନ ନୁହେଁ, ବରଂ ଏଥିରେ ନିହିତ ଥାଏ ସଜୀବ ମଣିଷକୁ ସୁସ୍ଥ କରିବାର ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ । ବର୍ହିରଙ୍ଗ ପରିବେଶ ସମ୍ପର୍କରେ ସହଜ ଧାରଣା ଲାଭ କରିବାକୁ ହେଲେ, ନାଟକଟିର ସାଧାରଣ ଘଟଣାକୁ ବୁଝିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନାଟକରେ ଖାଲି ଘଟଣା ରଖିଦେଲେ ହେବ ନାହିଁ, ସେଗୁଡ଼ିକର ପରସ୍ପର ଯୋଗସୂତ୍ର ସ୍ଥାପନପୂର୍ବକ ସଠିକ୍ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିବାକୁ ହେବ । Catalogue କଲାଭଳି ନାଟକରେ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ସଜାଇବାକୁ ହେବ । ଏପରି କଲେ ଅଭିନେତା ନିଜର ଅଭିନୟର ମାତ୍ରା ବା dimention କୁ ସହଜରେ ବୁଝିପାରିଥାଏ । ଏହାପରେ ନାଟକଟିର ସ୍ଥାନକାଳ ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥା ବୁଝି କାଟାଲଗ୍ କରିବାକୁ ହେବ । ଏପରିଭାବରେ ଦୁଇଟି କାଟାଲଗ୍ ହେବ । ଗୋଟିଏରେ ସବୁ ଆକ୍ସନ୍‌ଗୁଡ଼ିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟ କ୍ରମେ ସଜ୍ଜିତ ହେବ ଏବଂ ଅନ୍ୟଟିରେ ପରିବେଶକୁ ଧରି ରଖାଯିବ । ପରିଚାଳକ ଅଭିନେତା ସମ୍ମୁଖରେ ଏହିପରି ନାଟକରେ ନାଟକୀୟତା, ଶିଳ୍ପମୂଲ୍ୟ, ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ଆଦିକୁ ବୁଝିବା ସହଜସାଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ ।

ବାହ୍ୟ ପରିବେଶରୁ ସଂଗୃହିତ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକ ଏକତ୍ରୀତ ହୁଏ ସତ, କିନ୍ତୁ ତା'ର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସତ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇ ନଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକରେ ଜୀବନର ପ୍ରାକ୍ - ସର୍ତ୍ତର ଏବଂ ଅଭିନୟର ଏକ ତାଲିକା ପ୍ରସ୍ତୁତ ମାତ୍ର । ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କିଙ୍କ ମତରେ ଏହା ହେଉଛି a record of the given circumstances of the life in the play and its parts. ବର୍ତ୍ତମାନ କଥା ହେଉଛି ଘଟଣା ପ୍ରବାହଗୁଡ଼ିକ ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କରି ଆବେଗ ଏବଂ ଅନୁଭବକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା । ଶୈଳ୍ପିକ ଜୀବନରେ ନାଟକର ଜୀବନ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନ ମିଶି ଏକ କଳ୍ପନାର ବାସ୍ତବ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ । ଶିଶୁ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଖେଳନାକୁ ଧରି ତା'ର ଆନନ୍ଦର ସଂସାର ଗଢ଼େ, ସେହିପରି ଶିଳ୍ପୀ ତା'ର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ କଳ୍ପନା ଦେଇ ନାଟ୍ୟକାରର ଚିନ୍ତା ଓ ରୂପକୁ ଚିତ୍ରିତ କରିଥାଏ । କଳ୍ପନାର ଚକ୍ଷୁରେ ସବୁକିଛି ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । କଳ୍ପନାର ଏଇ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଆବେଗର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ସ୍ଥାୟୀ ରୂପ ନେଇଥାଏ ସଙ୍ଗୀତ, ବିରତି ଓ କଣ୍ଠସ୍ୱରର ତ୍ରିବେଣୀ ସଙ୍ଗମରେ । କଳ୍ପନାର ଚକ୍ଷୁରେ ଦେଖିବା ଫଳରେ ନାଟକର ବର୍ହିରଙ୍ଗ ଏବଂ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଦୁଇଟିଯାକ ରୂପ ସ୍ମୃତିପଟରେ ଲେଖି ହୋଇଯାଏ ।

ବିଷୟବସ୍ତୁର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏବଂ ମିଶ୍ରଣ ଭିତରୁ ନାଟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ଏଠି ମୁଖସ୍ତକରା ସଂଳାପ କହିବନି, ତା'ର ଅଭିନୟ ଭିତରେ ରହିବ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଅନୁଭବ, ନିଜସ୍ୱ ଆବେଗ ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତା ଓ ନିଜସ୍ୱ ବୁଦ୍ଧି । ତେବେ ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ ଜୀବନ ସତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟକର ସତ୍ୟ ଦୁଇଟାଯାକ ଅଲଗା ଜିନିଷ । ଦୁଇଟିର ଏକତ୍ରୀକରଣ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେବେ ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ଦୂରତ୍ୱ ହ୍ରାସ କରାଯାଇ ପାରେ । ସେଇ ହେଉଛି ଯଥାର୍ଥ ଶିଳ୍ପୀ, ଯେ ଜୀବନ ଅନୁରୂପ ଅଭିନୟ କରିଥାଏ । କଳ୍ପନାରେ କୋଣାର୍କ ନିର୍ମାଣ କରି ସେଥିରେ ଜୀବନ ସତ୍ତା ଆରୋପିତ କରିପାରିଲେ ଜୀବନ ସତ୍ୟ ଯଥାର୍ଥ ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି ନିଜ ପାଇଁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥାନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି । ନାଟକର ପ୍ରତିଟି ଅବୟବକୁ ତନ୍ନତନ୍ନ କରି ସେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଶେଷ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଦୁଇପ୍ରକାର ଆବେଦନ ରହିଛି । ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ବାହ୍ୟ ଘଟଣା ଏବଂ ଅନ୍ୟଟି ହେଉଛି ଅନ୍ତରାଳର ଗଭୀର ଅନୁଭୂତି ସର୍ବସ୍ୱ ଘଟଣା । ନାଟକର ବର୍ହିରଙ୍ଗ

ପରିବେଶ ସହିତ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ପରିବେଶର ଏକ ଯୋଗସୂତ୍ର ରହିଅଛି । ଯେତେବେଳେ ବାହାରର ରୂପାୟନ ଅନ୍ତରଙ୍ଗବାର୍ତ୍ତା ବହନ କରିବାରେ ସଫଳ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ନାଟକର ମଞ୍ଚରୂପ ସାର୍ଥକ ହେଲାବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହୁଏ ।

ମଣିଷର ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଜୀବନର ଧାରାକୁ ସଠିକ୍ ଭାବେ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । ନାଟ୍ୟକାରର ଚରିତ୍ରଟିକୁ ପ୍ରଥମେ ନିଜର କରି ଆପଣେଇ ନେବାକୁ ହେବ । ପରେ ତା'ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ସତ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ହେବ । ଘଟଣାର ଯେଉଁସବୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଯାହା ପ୍ରକୃତି ସହିତ ଜଡ଼ିତ, ବା ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଖାଦ୍ୟ, ଆଲୋକ, ବାସସ୍ଥାନ ସହିତ ଜଡ଼ିତ, ତାହା ହିଁ ହେଉଛି ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଏବଂ ବହିରଙ୍ଗ ପରିବେଶର ସମନ୍ୱୟ । ହେଲେ ଅଭିନେତାର ନିଜସ୍ୱ ଏକ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅବସ୍ଥା ରହିଛି, ଯାହାକୁ ବୌଦ୍ଧିକପ୍ରେରଣା ନାମ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନେତା କ୍ରମପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଚରିତ୍ରର ଜଟିଳତାକୁ ଠିକ୍ଭାବେ ମୂଲ୍ୟାୟନ କରି ଅଭିନୟରେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରିବ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ବସ୍ତୁର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଜଣେ ଅଭିନେତା ଯେତେବେଳେ ମଞ୍ଚରେ ଥାଏ, ତା' ଚରିତ୍ରରେ ଆରୋପିତ ସଂଘାତ, ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷା (ମନୋଗତ କିମ୍ବା ଦେହଗତ) ସବୁକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଏଇ ସ୍ୱାଭାବିକତା ହିଁ ବସ୍ତୁର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକର ପ୍ରତିଟି କ୍ରିୟା କଳାପକୁ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ କରି ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଅଭିନୟ ଜୀବନ୍ତ ହେବା ଦରକାର । ଜୀବନ ଯେପରି, ମଞ୍ଚରେ ଜୀବନ ଠିକ୍ ସେହିପରି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେବା ଦରକାର । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାରେ ଆଶା ଆକାଂକ୍ଷା, ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିବା ଉଚିତ୍ ।

ନାଟକ ହେଉଛି ଏକ ଚାରୁଶିଳ୍ପ । ଅଭିନେତାର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, ଶୈଳ୍ପିକ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକୁ ନିଖୁଣଭାବେ ଫୁଟାଇବା । ଏଠି ଅଭିନେତା ରିପୋର୍ଟର ଭଳି ଷ୍ଟେଟ୍ମେଣ୍ଟ୍ ନ ଦେଇ, ତା'ର ବିବୃତିକୁ ରସୋତୀର୍ଣ୍ଣ ଢଙ୍ଗରେ ବାଢ଼ିବାକୁ ହେବ । ଜଣେ ଶିଳ୍ପୀର କାର୍ଯ୍ୟ ତାକୁ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଯଦି ଘଟଣାରେ ରଙ୍ଗୀନ ରୂପର ଅଭାବ ଥାଏ ବା ଘଟଣାଟି ଶୁଷ୍କ ମନେହୁଏ, ସେଠାରେ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଏବଂ ଗଭୀରତା ଆଣିବାକୁ ହେବ ।

ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ୱାଭାବିକବାଦ (Naturalism) ଏବଂ ବାସ୍ତବବାଦ

(Realism) ମତ ଦୁଇଟିର ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଏ ଦୁଇଟି ମତବାଦକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଇଛି । ଶିଳ୍ପ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏ ଦୁଇଟିର ରୂପାୟନ ମଧ୍ୟ ସାର୍ଥକ ଭାବେ କରାଯାଇଛି । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀଠାରୁ ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ବାହୁଲ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ନବଜାଗରଣ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ଜନ୍ମ ନେଇଛି । ଏହାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି –

(କ) ବ୍ୟକ୍ତିର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶର ବାସନା

(ଖ) ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା

(ଗ) ଜୀବନ ପ୍ରତି ଗଭୀର ମମତ୍ୱବୋଧ (ପ୍ରେମ, ଭଲ ପାଇବା)

(ଘ) ସ୍ୱଦେଶିକ ଚେତନା

(ଙ) ଆତ୍ମତ୍ୟାଗ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ବାସନା

(ଛ) ଈଶ୍ୱର ସମ୍ପର୍କରେ ସହଜ ଆତ୍ମୀୟ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ

(ଜ) କାବ୍ୟ ଓ ଶିଳ୍ପରେ ଅନୁରାଗ ଇତ୍ୟାଦି ।

ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ପରିଧି ଏତେ ବ୍ୟାପକ ଯେ ସର୍ବକାଳର ଶିଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟରେ ତା'ର କିଛି ନା କିଛି ଆଭାସ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଜନ୍ ଗ୍ୟାସ୍‌ନର (John Gassner) ତାଙ୍କର Masters of the Drama ପୁସ୍ତକରେ (ପୃ-୩୨୬) ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ଲକ୍ଷଣ ସମ୍ପର୍କରେ କହିଛନ୍ତି- "It is the characteristic of romanticism that it made a fetish of self-expression. The revolt against a society hedged about by conventions led to an idealization of man as a being whose primal right was to coddle his emotions and realize his individuality privately." ୧୮ଶତାବ୍ଦୀରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ପ୍ରଭାବ ସଚେତନ ଭାବେ ଜର୍ମାନ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଉପରେ ପଡ଼ିଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଜର୍ମାନର Johann Christoph Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Von Goethe ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସର ଭିକ୍ଟର ହୁଗୋଙ୍କ ରଚନା ଏହାର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପ୍ରମାଣ । ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ରେ ଅନେକ ସାର୍ଥକତା ଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ, ବହୁ କବି ସାହିତ୍ୟିକ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗାମୀ ହେବାକୁ ପସନ୍ଦ କରିଛନ୍ତି । ଜୀବନର ରଙ୍ଗୀନ୍ ଛବି ଆଙ୍କୁ ଆଙ୍କୁ ସେମାନେ ହସକାନ୍ଦର ଜଗତଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଇ ଅନ୍ୟ ଏକ କଳ୍ପଲୋକର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । କାବ୍ୟ ଜଗତରେ ଏହାର ପ୍ରତିଫଳନ

ଦେଖାଦେଇଛି । ମଣିଷର ମନ ଏଠି କଳ୍ପନାଶ୍ରୟୀ ହୋଇଉଠିଛି । ଫଳତଃ ଜନ୍ମ ନେଇଛି ବାସ୍ତବବାଦ (Realism) ।

ଏହି ବାସ୍ତବବାଦ ମଣିଷ ଜୀବନର ସଠିକ୍ ମୂଲ୍ୟାୟନ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଛି । ଜୀବନର ସଂଜ୍ଞାକୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଛି । ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ସୁସ୍ଥ ଜୀବନବୋଧ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ କେବଳ ଆକାଶଚୁମ୍ବୀ କଳ୍ପନା ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଶିଳ୍ପର ରିୟଲିଜିମ୍ ମଣିଷକୁ ଏତିକି ଶିଖାଇଛି । ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକ ଏବଂ ଶିଳ୍ପରେ ମାନବ ଜୀବନର ସୁସ୍ଥ ଆଦର୍ଶକୁ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି । ଏଇ ଆଦର୍ଶ ଜୀବନବୋଧର ରୂପାୟନ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ ଇବସନଙ୍କ ରଚନାରେ । ନରନାରୀଙ୍କ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଦ୍ୱନ୍ଦକୁ ପ୍ରକାଶ କଲେ ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ । ଟଲଷ୍ଟୟ, ଚେକଭ, ଗର୍କୀଙ୍କ ରଚନାରେ ସମାଜର ଅନ୍ଧକାର ଦିଗକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରାଗଲା । ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍ ଶ ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଯୁଗର ସାମାଜିକ ଅବକ୍ଷୟକୁ ଦେଖାଇଦେଲେ । ଏ ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ଉତ୍ତରଣର ପଥ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କଲେ ।

ଏଇ ସମୟରେ ନାଟକରେ ରସୋତୀର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ନାଚୁରାଲିଜିମ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ Theatre Libre ର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା Andre Antoine । ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ଏମିଲ ଜୋଲା, ଜୀବନ ଯେମିତି ଅର୍ଥାତ୍ ସମସ୍ତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ବା ଅସମାଞ୍ଜସ୍ୟ ଦିଗଗୁଡ଼ିକ ଶିଳ୍ପରେ ଲୋଭନୀୟ ଭାବେ ଚିତ୍ରଣ କରିବାକୁ ଏମାନେ ଚାହିଁଲେ । ଦାର୍ଶନିକ ହେଗେଲ କହିଲେ "Art supplements nature" ଅର୍ଥାତ୍ ଶିଳ୍ପସର୍ତ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ମାନବ ଜୀବନର ଅସ୍ତିତ୍ୱର ଏକ ଆଦର୍ଶରୂପ ଆକାଂକ୍ଷା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ଏଇ ଆକାଂକ୍ଷାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ କରିଥାଏ ରିୟଲିଜିମ୍ । ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରମାଣ ମିଳିଥାଏ ।

ଏଠି ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ବସ୍ତୁର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତାର ମୂଳ କଥାଟି ହେଉଛି ରିୟଲିଜିମ । ପୂର୍ବରୁ ରୁଷରେ ପ୍ରଥାଶୀଳ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଅଭିନୟ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କି ଏଠି ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ କଲେ । ଅଭିନେତାର ପରିଛଦ, ସାଜସଜ୍ଜା ଆଦି ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ମଣିଷ ଜୀବନରେ ବାସ୍ତବାନୁରାଗ କଳ୍ପନାର ପ୍ରୟୋଜନ ରହିଛି । ତେବେ ସେ କଳ୍ପନା ଜୀବନକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ନୁହେଁ । କଳ୍ପନାର ମୂଳ ପ୍ରୟୋଜନ ଜୀବନର

ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବା ଉଚିତ । ମଞ୍ଚରେ ସବୁକିଛି ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହେବା ଉଚିତ । ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁଯାୟୀ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ବା ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ରହିବା ଉଚିତ୍ । କ୍ରିୟାଦ୍ୱାରା ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପ୍ରୟୋଜନର ଚାହିଦାର ବହିପ୍ରକାଶ ଘଟାଇବାକୁ ହେବ । ଏହାର ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ପ୍ରୟୋଗ ହେଉଛି ନାଟକର ରିୟଲିଜିମ୍ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି ମଣିଷର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ କରିବା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ କେତୋଟି ସର୍ତ୍ତ ପୂରଣ କରିବାକୁ ସେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ଯଥା–

(କ) ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭବକୁ ସହଅଭିନେତା ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇବାକୁ ହେବ ।

(ଖ) ସହଅଭିନେତାର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିବାକୁ ହେବ ।

(ଗ) ତାର ହୃଦୟର ବୃତ୍ତିକୁ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ହେବ ।

(ଘ) ତାର ଅଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଅବସ୍ଥାକୁ ଭଲ ଭାବେ ବୁଝିବାକୁ ହେବ ।

(ଙ) ନିଜକୁ ତା'ସଙ୍ଗେ ଯୁକ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ ।

ଏଠି ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି କହିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି (creating a role) "In short, you must carry out a series of psychological objectives and inner actions in order to convince your companion of your thoughts and influence him by your feelings." ମୋଟ ଉପରେ ଅଭିନେତାର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏବଂ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ କ୍ରିୟା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରାଯାଇଛି । ସହଅଭିନେତାର ଭୂମିକା ଏଠି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହୋଇଛି ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି ହେଉଛନ୍ତି ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଜଗତର ପ୍ରବାଦପୁରୁଷ । ନିଜ ଅଭିଜ୍ଞତା ଭିତରୁ ସେ ବାଢ଼ିଛନ୍ତି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କୀୟ ମତାମତ, ଯାହା ବେଶ୍ ପ୍ରଣିଧାନଯୋଗ୍ୟ । ତାଙ୍କ ମତରେ ମଣିଷ ଯଦି କାୟ-ମନୋ-ବାକ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା ମଧ୍ୟରେ ତନ୍ମୟ ହୋଇଯିବ, ତେବେ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ଜୀବନ୍ତ ହେବ । ତା'ର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ବିଜ୍ଞାନ ସମ୍ମତ ହେବ । ଯୋଗ ସାଧନାରେ ଅବଚେତନାରୁ ଅଧିଚେତନକୁ ଯିବାର ଯେଉଁ ପରମ୍ପରା ରହିଛି ବା ଦୈହିକ ଅବସ୍ଥାରୁ ଆଧାତ୍ମିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ଯିବା ପାଇଁ ଯେଉଁ ପଥ ରହିଛି, ତାହା ଅନ୍ୟକିଛି ନୁହେଁ, ଅଭିନେତାର ମାନସିକ ଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧିପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଏଠାରେ ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍‌କି ଅଧିଚେତନା ବା 'ସୁପରକନ୍‌ସସନେସ୍' ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱାରୋପ କରିଛନ୍ତି ।

ଅଧିଚେତନା ସମ୍ପର୍କରେ କହିଲା ବେଳେ ସେ ବାସ୍ତବ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି । ଯାହା ବାସ୍ତବ, ଯାହା ସ୍ୱାଭାବିକ, ଯାହା କଷ୍ଟ ଅରୋପିତ ନୁହେଁ, ତାହାହିଁ ହେଉଛି ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଜୀବନ ଅର୍ଥାତ୍ 'The superconscious begins where reality, or rather, the ulternatural ends' ଅଧିଚେତନାରେ ପହଞ୍ଚିବାକୁ ହେଲେ, ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ମିଶିଯିବାକୁ ହେଲେ, ଦର୍ଶକ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ସଚେତନ ହେବାକୁ ହେଲେ, ଆମକୁ ଅଭିନେତାର ସ୍ୱଭାବ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ହେବ । ଏହି ସଫଳତାର ମାପକାଠି ହେଉଛି ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଅଧିଚେତନା ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତାର ବଡ଼ ସମ୍ପଦ ହେଉଛି ଏଇ 'ଅଧିଚେତନା' । ଧରାଯାଉ ଅଭିନୟ ଭିତରେ ସହ ଅଭିନେତା ଠିକ୍‌ଭାବେ ସହଯୋଗ ନ କରି ନିଜ ଇଚ୍ଛାମୁତାବକ ପରିଚାଳିତ ହେଲା । ଫଳରେ ମୂଳ ଅଭିନେତା 'ଅଧିଚେତନାର'ର ଆଶ୍ରୟ ନେଇପାରେ । ଅର୍ଥାତ୍ Improvisation ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଲେ ମୂଳ ଅଭିନେତା ବିରକ୍ତିକର ପରିବେଶରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇପାରିବ । ଅଭିନେତାର ନିଜସ୍ୱ ପରିକଳ୍ପନା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥାଏ ଏଇ 'ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ୍' । ଏଣୁ ପ୍ରତିଟି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୁସ୍ଥ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ ଶିଳ୍ପୀର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା ।

ନାଟକ ଅଭିନୟ ଏବଂ ପରିଚାଳନା କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି ନୀତିନିୟମ ରହିଛି । ଏହାକୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତା ମାନିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ଅଭିନେତାର 'ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ' । ଅତୀତର ମାର୍ଗ ଧରି ବର୍ତ୍ତମାନକୁ ଆପଣେଇ ନେବା ଉପରେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ- "We shall conscientiously and attentively study the old in ordrer better to understand the new." ଅଭିନୟ ଜଗତରେ ପାଦ ଦେଲାମାତ୍ରେ ଅଭିନେତା ନିଜକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ । ତାକୁ ଯେଉଁ ଦାୟିତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି, ତାହା ସେ ସୁଚାରୁରୂପେ ନିର୍ବାହ କରି ପାରୁଛି ନା ନାହିଁ । ବାରମ୍ବାର ବିଚାର ଆଲୋଚନା କଳାପରେ ଅଭିନେତା ନିଜସ୍ୱ ପ୍ରେରଣା ଅନୁଯାୟୀ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ଚେତନାରେ ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ହେବ ।

ଥିଏଟର ହେଉଛି ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଏକ ପ୍ରକାର ଜୀବନ ବିଦ୍ୟାଳୟ । ସେ ଏଠି ଖାଲି ମନୋରଞ୍ଜନ ଶିଖେନାହିଁ, ତା ସହିତ ଶିଖେ ସଂଯମ, ଶିକ୍ଷା, ନିୟମାନୁବର୍ତ୍ତିତା, ଅଧ୍ୟବସାୟ ଏବଂ ମନଯୋଗ । ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ବା ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଦ୍ୱାରା

ପରିଚାଳିତ ଇତିହାସକୁ ଜାଣିବା ଦରକାର ଏବଂ ଏଥିରୁ ସେ ଶିକ୍ଷା ଲାଭ କରିଥାଏ । ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ କେଉଁଠି ରହିଛି ତାହା ଅଭିନେତା ଜାଣିବା ଦରକାର । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସରୁ ମଧ୍ୟ ଅଭିନେତା ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରିଥାଏ । ଶିକ୍ଷା କଲାବେଳେ ଅଭିନେତା ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଦିଗକୁ ଭଲଭାବେ ଯାଞ୍ଚ କରିପାରିଲେ, ନିଜ ପାଇଁ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପଥ ଆବିଷ୍କାର କରିପାରିବ । ନାଟକ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ପ୍ରଭାବ ପାଇଥାଏ ଯଥା- ଆନନ୍ଦ ଦାନ, ଭାବାନ୍ତର । ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସକିଙ୍କ ମତରେ- "ସଙ୍ଗୀତ, ଚିତ୍ରକଳା ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଶିଳ୍ପ ମଣିଷ ଉପରେ ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ । ତେବେ ଥିଏଟର ଭିତରେ ଏସବୁ ଶିଳ୍ପର ସମନ୍ୱୟ ଦେଖାଯାଇଥାଏ ।

ଅଭିନେତା ଥିଏଟରର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ସମ୍ପର୍କରେ ଭଲଭାବେ ଅବହିତ ହେବା ଦରକାର । ନିଜ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱ ସୁଚାରୁରୂପେ ନିର୍ବାହ କରିବା ଦରକାର । ନାଟକକୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ କରବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକ ସମାଜର ବୃହତ୍ତର ଅଂଶର ସ୍ୱାର୍ଥ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ, ଏକଥା ସେ ଭୁଲିଯିବା ଉଚିତ ନୁହଁ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟ ତା' ପାଇଁ ଏକ କଲ୍ୟାଣକାରୀ ଶିକ୍ଷାୟତନ ହୋଇଯିବା ଦରକାର । ଏଠି ସ୍ନେହ ସଦିଚ୍ଛା, ଅଧ୍ୟବସାୟ, ନିୟମାନୁବର୍ତ୍ତିତା, ସଂଯମ ଆଦି ଅଭିନେତାର ଧ୍ୟେୟ ହେବା ଉଚିତ୍ ।

ନାଟକ ଶୈଳ୍ପିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା ହେଉଛି ଅଭିନେତାର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ନାଟକରେ ଯଦି କିଛି ବୈଷମ୍ୟ ରହିଛି, ତେବେ ବାରମ୍ବାର ପଠନ, ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ମାଧ୍ୟମରେ ତାକୁ ଦୂର କରିବା ପ୍ରୟୋଜନ । ବାରମ୍ବାର ପଠନ, ଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତା ମନରେ ନାଟକର ସ୍ପଷ୍ଟ ଛବି ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ବୋଧଗମ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟର ଗତି ମଧ୍ୟ କ୍ଷିପ୍ର ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଅଭିନେତା ଭଲ ଭାବେ ବୁଝିବା ପାଇଁ ସୁବିଧା ପାଇଥାଏ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱର, ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଏବଂ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରଖି ନାଟକ ଲେଖିଥାଏ । ତାଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଶିଳ୍ପଚେତନାକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିବାକୁ ହେବ । ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତାର କିଛି କିଛି ନିଜସ୍ୱ ସଂସ୍କାର ଥାଏ । ତେବେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଅଭିନେତା ଏ ସବୁକୁ ଜୟ କରିଯାଇଥାଏ । ସେ ନିଜର ଶୈଳ୍ପିକ ଚେତନାକୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱକୁ ଉଠାଇ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ବିକାଶ ଘଟାଇଥାନ୍ତି । ନାଟକର ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ସେ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇଥାନ୍ତି ।

ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ନାଟକର ରସଟିକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିଥାନ୍ତି । ଏଣୁ ଅଭିନେତାର ଯଥାର୍ଥ ପାରିବାପଣିଆ ଉପରେ ଦର୍ଶକର ଏଇ ଉପଲବ୍ଧି ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିନେତା ନିଜକୁ ଅନୁଶୀଳନ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତାର 'ଆତ୍ମସମୀକ୍ଷା' ଦରକାର । ଆଖି ଆଗର ଦର୍ଶକକୁ ଦେଖି ଅଭିନେତା ଡରିଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ସେ ଅସହାୟ ହେଲେ, ତା'ର ଏକାଗ୍ରତାରେ ବାଧା ପଡ଼େ । ଫଳରେ ଅଭିନୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଏଣୁ ଏଠାରେ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକ ନିରପେକ୍ଷ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତା'ର ସମସ୍ତ ଏକାଗ୍ରତା ନିଜ କାର୍ଯ୍ୟ ଉପରେ ଆରୋପିତ ହେବା ଦରକାର । ଏହାଦ୍ୱାରା ସେ ଦଶକମାନଙ୍କ ଉପରେ ବିଜୟ ଲାଭ କରିପାରିବ । ଏଠି ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ବିଷୟ ଏବଂ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ହେବ । ଯେତେବେଳେ ଅଭିନେତା କ୍ରମାଗତ ଅନୁଶୀଳନ ଦ୍ୱାରା ନିଜକୁ ମାର୍ଜିତ କରି ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରତି ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିପାରିବ, ସେତେବେଳେ ସେ ଦର୍ଶକୀୟ ଉତ୍ସାହକୁ ଜୟ କରିବାକୁ ହକ୍‌ଦାର ହୋଇପାରିବ । ଖେଳରେ ଅପରପକ୍ଷକୁ ହରାଇବା ଯେମିତି ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ, ସେହିପରି ଅଭିନୟରେ ନିଜ ପକ୍ଷ ସମର୍ଥନ କରିବା ଅଭିନେତାର ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଏଠି ଦର୍ଶକନିରପେକ୍ଷ ହେବାକୁ ବାଧ ହେବ ଅଭିନେତା ।

ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଏକାଗ୍ରତା ହେଉଛି ଏକ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ । ହଇଚମଟ ଦେଖାଇ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକକୁ ଭୁଆଁ ବୁଲାଯାଇପାରେ, ହେଲେ ସବୁ ସମୟ ପାଇଁ ନୁହେଁ । ଜଣେ ନିଷ୍ଠାପର ଶିଳ୍ପୀ ପାଇଁ ଏହା ସ୍ପୃହଣୀୟ ନୁହେଁ । ଅଭିନେତା ନିଜର ଦୈହିକ ଏବଂ ମାନସିକ ସମସ୍ତ କଳାକୁ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ କରିବାକୁ ହେବ ବା ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ହେବ । ତାକୁ ବାହାରର ଶବ୍ଦତରଙ୍ଗ, ପରିବେଶର ଘ୍ରାଣ, ଚରିତ୍ରର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଆଦିକୁ ଗୋଟିଏ ପରିମଣ୍ଡଳ ଭିତରେ ଧରି ରଖିବାକୁ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନ କଳ୍ପନା, ଆବେଗ, ବୁଦ୍ଧି, ଇଚ୍ଛା ଏବଂ ସ୍ମୃତି । ଅଭିନେତା ନିଜର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ନିଷ୍ଠାର ପ୍ରତିଫଳନ କରିବା ଦରକାର । ଏଣୁ ଏ ସବୁ କଳାକୁ ଅନୁଶୀଳନ ବା ଆତ୍ମସ୍ଥ କରିବାକୁ ହେବ ।

ଅଭିନେତାର ଶୈଳ୍ପିକ ପ୍ରେରଣା କେତେବେଳେ ଶିକ୍ଷାଗତ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ପ୍ରତିଭାଗତ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଭିନେତା ଭିତରେ ଶିଳ୍ପ ପ୍ରେରଣା ରହିଥାଏ । ତାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିବା ପାଇଁ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ ଯଥାର୍ଥ ଶିକ୍ଷା ଏବଂ ଅନୁଶୀଳନ । ଅନୁଶୀଳନ ଭିତରେ ଶିଳ୍ପର ସମସ୍ତ ସର୍ତ୍ତ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ଅଭିନୟ କାଳରେ

ଶରୀରର ସମସ୍ତ ଗ୍ରନ୍ଥିକୁ ସହଜ ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକ କରିବାକୁ ହେବ । ଶରୀରକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଭାବିକ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ୱାଧୀନତା ଦେବାକୁ ହବ । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କି ଏଇ ପ୍ରକାର ଅବସ୍ଥାକୁ କହିଛନ୍ତି 'ରିଲାକ୍ସ କଣ୍ଡିସନ' । ଅଭିନୟ ଏପରି ଏକ କଳା, ଯେଉଁଥିରେ ଇଚ୍ଛା, ଅନିଚ୍ଛା ବା ଅଭ୍ୟାସ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହେଉ କିଛି ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଆପେ ଆସିଯାଇଥାଏ । ଅଭିନୟରେ ଏଇଟିକୁ ଆୟତ୍ତ କରିବାର ସହଜ ଉପାୟଟିକୁ 'ବିଜିନେସ୍' ନାମରେ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ଅନେକ ସମୟରେ ଅଭିନେତାର କଥାବାର୍ତ୍ତା ଏବଂ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମଧ୍ୟରେ ଫାଙ୍କ ରହୁଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ଏହାକୁ 'ବିଜିନେସ୍' ଦ୍ୱାରା ପୂର୍ଣ୍ଣ କରାଯାଇପାରେ । ଗୋଟିଏ ଯାଗାରେ ଗୋଟିଏ ଢଙ୍ଗରେ ବେଶି ସମୟ ବସି ରହିବା ବିରକ୍ତିକର ବୋଧ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ପତ୍ରପତ୍ରିକା ପଢ଼ିବା, ସିଗାରେଟ୍ ଟାଣିବା, ଫୋନ୍ କରିବା ଆଦି କିଛି ସ୍ୱାଭାବିକ ବିଜିନେସ୍ କରିପାରିଲେ, ଅଭିନେତା ମଞ୍ଚରେ ବେଶି ସମୟ ରହିପାରିବ ଏବଂ ନିଜକୁ ଶାନ୍ତ କରାଇ ପାରିବ । ଶରୀରର ବିଭିନ୍ନ ମୁଭମେଣ୍ଟ ମଧ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ଐକ୍ୟ ରହିବା ଦରକାର । ଏହିପରି ଅନେକ ଛୋଟ ଛୋଟ ବିଜିନେସ୍‌କୁ ଅଭ୍ୟାସ କରିପାରିଲେ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତା ଅଧିକ ସମୟ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦରେ କଟାଇପାରେ ।

ଥିଏଟରକୁ ବିଜ୍ଞାନ ସମ୍ମତ ପଥରେ ଆଗେଇ ନେବାରେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ଭୂମିକାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବା ଅସମ୍ଭବ । ଥିଏଟରକୁ ସେ ଏକ ଶିଳ୍ପର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ପ୍ରତିଟି ସୁଚିନ୍ତିତ ପଦକ୍ଷେପ ପଛରେ ରହିଛି ବଳିଷ୍ଠ ଯୁକ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଅଭିନୟ ବିଶ୍ୱାସଭାଜନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏ ବିଶ୍ୱାସଭାଜନ ଦିଗଟି ପୁଣି ନିର୍ଭର କରେ ଅଭିନେତାର ସତ୍ୟ ଓ ଆବେଗ ଉପରେ । ଅଭିନୟ ପୁଣି ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ସୀମାରେଖା ମଧ୍ୟରେ ସଫଳତା ଲାଭ କରିଥାଏ । ଅଭିନେତାର ନିଜସ୍ୱ ସତ୍ୟ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ସେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ଚରିତ୍ରଟିର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବର ଚାହିଦାକୁ ନିଜର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଦ୍ୱାରା ପ୍ରସାରିତ କରିଥାଏ । ଏଠି ସତ୍ୟ ଆବେଗ ଫୁଟି ନ ଉଠିଲେ ଅଭିନୟର ସ୍ୱାଭାବିକତା ଆସିବନି । ବେଳେବେଳେ ଆମେ କହିଥାଉ, ଅମକ ନାଟକରେ ବାବିଙ୍କ ଅଭିନୟ ଅତି ଚମତ୍କାର ହେଲା । ଏଠି ଲୋକେ ବାବିଙ୍କୁ ଦେଖୁନାହାନ୍ତି, ଦେଖୁଛନ୍ତି ବାବିଙ୍କର ଅଭିନୟର ପାରଦର୍ଶିତାକୁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଚରିତ୍ରର ରୂପାୟନକୁ, ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ବାବିଙ୍କ ସତ୍ୟ ଆବେଗନିଷ୍ଠ ଅଭିନୟକୁ, ଯାହା ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଏକପ୍ରକାର ବିଶ୍ୱାସ୍ୟ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟିକରିଥାଏ ।

ଅଭିନୟର ବିଭିନ୍ନ ମୁଦ୍ରା ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବନା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ଆମର ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଏହି ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଭାବନା ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହୋଇଥାଏ । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କି ଏହାକୁ 'ସାଇକୋଟେକ୍‌ନିକ୍' ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏଠି ବାହ୍ୟ ଆଚରଣ ସହିତ ମନର ଚାହିଦାର ମିଳନ ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ଅର୍ଥାତ୍ ମଡ୍ୟୁଲେସନ, ଯତି କଣ୍ଠସ୍ୱର ହ୍ରସ୍ୱ ଓ ଦୀର୍ଘ ଆଦିର ବ୍ୟବହାର ଏହି ଆନ୍ତରୀଣ ଆବେଗ ଦ୍ୱାରା ଏକପ୍ରକାର ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଶିଳ୍ପୀର କଣ୍ଠସ୍ୱର ଉପରେ ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଏ । ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପରେ ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି, ଯାହା କେବଳ କଣ୍ଠସ୍ୱର ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଫଳବତୀ ହୋଇଥାଏ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳରେ କଣ୍ଠସ୍ୱର ବ୍ୟଞ୍ଜନାକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଥାଏ । ଅଭିନୟ ସହିତ ଆବୃତ୍ତିର କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ତତ୍ତ୍ୱରେ ବିଶେଷ ଫରକ ନାହିଁ । ଆବୃତ୍ତିର ମଧ୍ୟ କେତୋଟି ନିୟମ ହେଲା- ଐକ୍ୟ, ତନ୍ମୟତା, ରସସୃଷ୍ଟି, ଅର୍ଥମୟ ଆବେଗ, ସ୍ମୃତି ଏବଂ ସଫଳ ଉଚ୍ଚାରଣ । ଶବ୍ଦର ଶେଷ ଅକ୍ଷରଟି ଯେମିତି ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୁଏ ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ହୁଏ ।

ସଂଳାପ କହିଲାବେଳେ କଣ୍ଠସ୍ୱରର ନିଟୋଳତା ସହିତ ସାର୍ଥକ ଯତିର ବ୍ୟବହାର ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ କଥା କହିଲାବେଳେ ଯତିର ବ୍ୟବହାର ସ୍ୱାଭାବିକ ଆସିଯାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଅଭିନୟବେଳେ ଏଥିରେ କିଛିଟା ଭିନ୍ନତା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଉପଯୁକ୍ତ ମନଯୋଗ ସହକାରେ ନିଜର ଅନ୍ତଃଚକ୍ଷୁ ଦେଇ ଦେଖି ପାରିଲେ ଯତିର ବ୍ୟବହାର ସହଜ ହୋଇଉଠିଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ କହିଲାବେଳେ କଥା ଅନର୍ଗଳ ଭାବେ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଫୁସ୍‌ଫୁସ୍‌ର ସଙ୍କୋଚନ – ପ୍ରସାରଣ ସହିତ ଯତିର ସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ନିର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଇ ଯତି ବା ବିରତି (Pause) ଉଚ୍ଚାରଣରେ ସୌକୁମାର୍ଯ୍ୟ ଭରି ଦେଇଥାଏ । ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ମତରେ- "କଥା କହିଲା ବେଳେ, ଛୋଟ ଛୋଟ ବିରତିର ସହିତ କହିଲେ, 'କଥାର ଉତ୍କର୍ଷତା ବାରି ହୋଇପଡ଼େ । ଶବ୍ଦହୀନ ଦୀର୍ଘ ବିରତି ସଂଳାପକୁ ନୂତନ ଭାବେ ଭାବମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣବେଳେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଅନୁଯାୟୀ ଯତି ବା ବିରତି ଉପରେ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ପ୍ରତି ଶବ୍ଦର ପ୍ରଥମ ଏବଂ ଶେଷ ଅକ୍ଷର ଯେମିତି ସଫଳଭାବେ ଏବଂ ସମାନ ଓଜନର ସହିତ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ହେବ । ଏହାଛଡ଼ା ଅଭିନେତାକୁ ଅନ୍ୟକେତୋଟି ଦିଗପ୍ରତି ଧ୍ୟାନଦେବକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ଭଲ ଅଭିନେତାଟିଏ ହେବାକୁ ହେଲେ ତାକୁ ଶିକ୍ଷାଲାଭ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନେତା ଯାନ୍ତ୍ରିକତା ତ୍ୟାଗକରି ନିଜ ରୋଲ୍‌ଟିକୁ ଭଲଭାବେ ବୁଝିବା ଦରକାର । ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ କଲାବେଳେ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକକୁ ନିଜର ଅଭିନୟ ନୈପୁଣ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ବାନ୍ଧି ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠାରେ ଅଭିନୟ ନିଚୋଳ ତଥା ଜୀବନ୍ତ ହେବା ଉଚିତ୍ । ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲାଭଳି ବିଷୟ ଏବଂ ବସ୍ତୁକୁ ମଞ୍ଚରେ ଉପସ୍ଥାପନା କରିବା ଦରକାର । ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣବେଳେ ହ୍ରସ୍ୱ ଏବଂ ଦୀର୍ଘ କଣ୍ଠସ୍ୱରର କୌଶଳ ଉପରେ ଅଭିନେତା ଧ୍ୟାନଦେବ । ସଂଳାପକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ସହଜ ଓ ସରଳ କରିବାକୁ ହେବ ।

ସାଧାରଣ ମଣିଷଠାରୁ ଅଭିନେତା ହେଉଛି ଭିନ୍ନ ଦୁନିଆର ମଣିଷ । ଏଣୁ ପ୍ରତିଟି କାର୍ଯ୍ୟରେ ତା'ର ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ସଜାଗ ଥିବା ଦରକାର । ଏଠି ଅଭିନେତାର ଗଭୀର ଅନୁଭୂତି ଦରକାର । ତା'ର ଗ୍ରହଣ କ୍ଷମତା ଯଥେଷ୍ଟ ଥିବା ଦରକାର । ଏହାଦ୍ୱାରା ତା'ର ଅନୁଶୀଳନ ଭାବ ବୃଦ୍ଧି ପାଇବ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନେତାର ପ୍ରତିଟି କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଯୁକ୍ତି ସଙ୍ଗତ ହେବା ଉଚିତ । ତା'ର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ବା ବିଜିନେସ୍ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଅଖଣ୍ଡତା ରକ୍ଷା ହେବା ଦରକାର । ଅଭିନୟବେଳେ ଅଭିନେତାର ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ବା ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଯେପରି ନିରର୍ଥକ ନ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ ।

ନାଟକରେ ବାହ୍ୟିକ ଆଙ୍ଗିକ କ୍ରିୟା ସହିତ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବେ ଆଭ୍ୟନ୍ତରିକ ଆଙ୍ଗିକ କ୍ରିୟା ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଏ । ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କିଙ୍କ 'ସାଇକୋଟେକ୍‌ନିକ୍' ମଧ୍ୟରେ ବାହ୍ୟ ଆଚରଣ ସହିତ ମନର ଚାହିଦାର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ସଂଳାପ କହିଲାବେଳେ ଏଥିରେ ଯାନ୍ତ୍ରିକତା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଆନ୍ତରିକ ଚାହିଦା ବିଦ୍ୟମାନ ଥାଏ । ଯେ କୌଣସି ନାଟକକୁ ମଞ୍ଚରେ ଉତାରିବାକୁ ହେଲେ ବ୍ୟାପକ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ସଫଳତା ଏହାର ଆଭ୍ୟନ୍ତରିକ ଏବଂ ବାହ୍ୟିକ କ୍ରିୟା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନେତାର ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ, ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ତା'ର ବାହ୍ୟିକ କ୍ରିୟାକୁ ଦର୍ଶକ ଦେଖିଥାଏ । ଏହି ମଞ୍ଚକ୍ରିୟାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପଡ଼ିଥାଏ । ହେଲେ ମଞ୍ଚରେ ସଦାସର୍ବଦା କ୍ରିୟା-ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଲାଗି ରହିଥାଏ । କାରଣ ଗୋଟିଏ ଅଭିନେତାର କ୍ରିୟାର ଜବାବ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଭାବେ ଅନ୍ୟ ଅଭିନେତା ଦେଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ଯଦି ବାହ୍ୟିକ ପଟ୍ଟଭୂମି, ବାସ୍ତବ ପଟ୍ଟଭୂମି ଏବଂ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପଟ୍ଟଭୂମି ସମ୍ପର୍କରେ ଭଲଭାବେ ଅବହିତ ଥିବ, ତେବେ ତା'ର

ଅଭିନୟ ଶତକଡ଼ା ଶହେଭାଗ ସଫଳ ହେବ । ଏଠି ଅଭିନେତା ମନେରଖିବା ଉଚିତ ଯେ ସେ କ'ଣ କରୁଛି, କାହିଁକି କରୁଛି ଏବଂ କି ଭାବେ କରୁଛି ।

ଅଭିନୟବେଳେ ଦୁଇଜଣ ଅଭିନେତାଙ୍କର Stage behaviour ମଧ୍ୟରେ ଭାରସାମ୍ୟ ରହିବା ଉଚିତ୍ । ଜଣକର ଆଚରଣ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେଲେ, ଅନ୍ୟଜଣକର ସେହି ଅନୁପାତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ହେବ । ମଞ୍ଚ ଅଭିନୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରଭାବ ଅଭିନୟକୁ ମାର୍ଜିତ କରାଇଥାଏ । ବାତ୍ୟାରେ ଗୃହସ୍ୱାମୀଜଣକ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଶବ ପାଖରେ ପତ୍ନୀଜଣକ ବସିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମୁହଁରୁ ଭାଷା ଲିଭିଯାଇଛି । ସେ ମୂକ ପାଲଟି ଯାଇଛନ୍ତି । ଆଉ ତିନୋଟି ପିଲା ମଧ୍ୟ ପାଖରେ ବସିଛନ୍ତି । କାହାରି ମନରେ ସରସତା ନାହିଁ । ସମଗ୍ର ପରିବେଶଟିରେ ଦୁଃଖର ଘନଛାୟା ଘୋଟିଯାଇଛି । ଗୋଟିଏ ସରକାରୀ ଗାଡ଼ି ଆସି ପହଞ୍ଚିଛି । ସମସ୍ତେ ଗାଡ଼ି ଆଡ଼କୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି, ମାତ୍ର କାହାରି ପାଟିରୁ କଥା ବାହାରୁନି । ଏଇ ନିଶ୍ଚୁପ ପରିବେଶଟି ସଫଳ ହୋଇଛି କେବଳ ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରଭାବ ଯୋଗୁଁ ।

ନାଟକ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ସବୁକିଛି । ୟୁରୋପୀୟ ରେନେସା ପରେ ପରେ ମଞ୍ଚର ରୂପ ବଦଳିଛି । ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ୧୬୧୯ ମସିହାରେ ଇଟାଲୀର Teatro Farnese ଥିଏଟରରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କି ମଞ୍ଚରେ ନାନା ରକମର ପରୀକ୍ଷା କରିଛନ୍ତି । ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରେ ୟୁରୋପୀୟ ରିୟଲିଜିମ୍ । ଏଇ ଶତକର ମଧ୍ୟଭାଗ ବେଳକୁ ବାସ୍ତବବାଦ ସହିତ ଅନ୍ୟ କେତେକ ଆନ୍ଦୋଳନ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୁଏ ଯଥା- ପରାବାସ୍ତବାବାଦ, ପ୍ରକାଶବାଦ ରୂପକ ସାଙ୍କେତିକବାଦ ଇତ୍ୟାଦି । ବିଖ୍ୟାତ ସୁଇସ ମଞ୍ଚ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ Adolph Appia ଏବଂ ଅନ୍ୟଜଣେ ଥିଏଟରବିତ୍ Edward Gordon Craig ରିୟଲିଜିମ୍‌ର ଯୌକ୍ତିକତାକୁ ସମ୍ମାନ ଦେଇ ମଞ୍ଚସଜା ଓ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତକୁ ସାଙ୍କେତିକ ଧର୍ମୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଲେ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ନିମନ୍ତ୍ରଣ ରକ୍ଷାକରି କ୍ରେଗ୍ ମସ୍କୋ ଆର୍ଟ ଥିଏଟରକୁ ଆସିଥିଲେ ସେଠାରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ମଞ୍ଚର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଉପରେ ଗବେଷଣା ଜାରି ରଖିଲେ । ଏଇ ସମୟରେ ଆନ୍ଦ୍ରେ ଆନ୍ତୋନଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ସ୍ୱାଭାବିକବାଦ ମଧ୍ୟ ବିଶେଷ ସଫଳ ହୋଇପାରିନଥିଲା । ଏଠାରେ ସୀମାବଦ୍ଧତାକୁ ନେଇ ସମସ୍ୟା ଦେଖା ଦେଇଥିଲା । ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ମଞ୍ଚର ମଧ୍ୟ ସୀମାବଦ୍ଧତା ରହିଛି । ଏଣୁ ଯେକୌଣସି ଦୃଶ୍ୟକୁ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଇହେବନି । ଯୁଦ୍ଧକ୍ଷେତ୍ରର ଏକ ସେଟ ମଞ୍ଚରେ

ଦେଖାଇବା ଆଦୌ ସହଜସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଠି କୌଶଳ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଣୁ ଆଲୋକର କଥା ଉଠିବ । କ୍ରେଗ୍ ଏବଂ ଆପିଆ ଏହା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । କାରଣ ମଞ୍ଚରେ ଆକ୍ସନ ମଧ୍ୟରେ ଅଭିନେତା ଥାଏ । ଯଦି ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ଊଣା ପଡ଼ିଯାଏ ତେବେ ସାମଗ୍ରିକ ଐକ୍ୟ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେବ । ଏଣୁ ମଞ୍ଚ ସ୍ଥାପତ୍ୟକୁ କ୍ରିୟାଶୀଳ କରିବାକୁ ହେଲେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତକୁ ବିଜ୍ଞାନ ସମ୍ମତ ଭାବେ ପରିଚାଳନା କରିବାକୁ ହେବ ।

ମଞ୍ଚରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର ବୋଧହୁଏ ଉନବିଂଶ ଶତକର ଶେଷଭାଗରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟକୁ ଶାଣିତ କଲା । ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଲା କିଛି ସଜେଷ୍ଟିଭ୍ ଆଲୋକ ବା ପ୍ରପ୍‌ର ବ୍ୟବହାର । ଆଲୋକକୁ ବିଜ୍ଞାନ ସମ୍ମତ ଭାବରେ ପ୍ରୟୋଗ କରି ସଫଳତା ଲାଭ କଲେ ମାକ୍ସ ରେନହାର୍ଟ (Max Reinhardt), ୧୯୦୫ରେ 'ଏ ମିଡ୍ ସମର ନାଇଟ୍ସ ଡ୍ରିମ୍' ନାଟକରେ ସେ ରିଭଲଭିଙ୍ଗ ଷ୍ଟେଜରେ ପ୍ରଯୋଜନାକୁ ଗତିଶୀଳ ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ କରାଇପାରିଲେ । ଏଇସବୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଥିଲେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍କି । କାରଣ ମଞ୍ଚ ଥିଲା ତାଙ୍କର ପରୀକ୍ଷାଗାର । ନିଜର ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ସେ ମଞ୍ଚରେ ଉନ୍ନତି କଳ୍ପେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ । ମଞ୍ଚରେ ବିପ୍ଳବ ଆଣିଥିବା ତିନି ମହାରଥୀ କ୍ରେଗ୍, ଆପିଆ ଏବଂ ରେନହାର୍ଟଙ୍କ କୌଶଳକୁ ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କି କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଇଥିଲେ ଏବଂ ସମଗ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ବ୍ୟବହାର କରି ସଫଳ ହୋଇଥିଲେ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ସେ ସେମାନଙ୍କ ତ୍ରୁଟିକୁ ସମାଲୋଚନା କରିବାକୁ ପଶ୍ଚାତପଦ ହେଉନଥିଲେ । ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରତିଟି କ୍ରିୟା-ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ତନ୍ନତନ୍ନ କରି ପରୀକ୍ଷା କରି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନକୁ ସେ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ ।

ବହୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ସହିତ ଷ୍ଟାନିଲାଭାସ୍କିଙ୍କ ଯୁକ୍ତିତର୍କ ହେଉଥିଲା ମଞ୍ଚକଳାକୁ ନେଇ । ମତାନ୍ତର ହୋଇଛି, ହେଲେ ମନାନ୍ତର ଘଟିନି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ତାଙ୍କର ଯୁକ୍ତିହେଲା- ତାଙ୍କ ମତରେ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଞ୍ଚର ଟିକିନିଖି ବିବରଣୀ ବିଷୟରେ କଳାକାରକୁ ବୁଝାଇବା ଦରକାର । ଯୁକ୍ତିର ସହିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଘଟଣାକୁ ସଂଶୋଧନ କରିବା ଉଚିତ ।

ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍କି କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ନିଜସ୍ୱ ପରିବେଶ ଭିତରେ ସଦାବେଳେ ବାନ୍ଧିରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିଲେ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଶିଳ୍ପୀକୁ ଭଲପାଇବା ହେଉଛି

ସବୁଠୁଁ ବଡ଼ ଧର୍ମ । ଏପରିକି ଥିଏଟରର, ପ୍ରପ୍‌ଗୁଡ଼ିକୁ ମଧ୍ୟ ସେ ନିଜର ସନ୍ତାନ ପରି ଭଲ ପାଇବାକୁ କହୁଥିଲେ । 'ଅଭିନୟ' ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ବଡ଼ ସମ୍ପଦ । ତାକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ଅଭିନେତାର ସ୍ଥିତି କଳନା କରାଯାଇପାରେନା । ଅଭିନୟ କଳାକୁ କିପରି ଭଲପାଇବାକୁ ହୁଏ, ସେ କଥା ଶିଖାଇ ଦେଇଗଲେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କି । ଗୋଟିଏ କଥାରେ କୁହାଯାଇପାରେ, ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍‌କିଙ୍କୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ବା ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ନାଟ୍ୟଧାରା କଥା ଚିନ୍ତା କରାଯାଇପାରେନା ।



ଚତୁର୍ଥ ଅଧ୍ୟାୟ
ଥିଏଟର ରୂପ-ରୂପାନ୍ତର

ଥିଏଟର ଆଜି ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କରିବାରେ ଲାଗିଛି । ବିଶ୍ୱର ବଦଳି ଯାଉଥିବା ମାନଚିତ୍ରରେ ଥିଏଟର ନିଜ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଏକ ସ୍ଥାନ ବାଛି ନେଇଛି । ତା'ର ଏହି ପ୍ରଗତି ଦିନକର ଫଳ ନୁହେଁ, ନିରନ୍ତର ସାଲିସ୍ ବିହୀନ ସଂଗ୍ରାମର ଏକ ପରିଣତି । ସଭ୍ୟତାର ବିଚିତ୍ର ରୂପ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ଚାଲିଛି ଥିଏଟର । ଆଜିର ଥିଏଟର ସ୍ୱରୂପ ଜାଣିବା ପାଇଁ ହେଲେ ଆମକୁ ଆମର ପାରମ୍ପରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବଦଳାଇବାକୁ ହେବ । ନୂତନତାର ସେହି ସାରସତ୍ୱ ଧ୍ୱନ୍ ଶୁଣିବାକୁ ହେଲେ ଆମକୁ କେତୋଟି ପାଦଟୀକା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ହେବ ।

୧. ନାଟ୍ୟବାଦ (Theatricalism)

ରୁଷ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀରେ ନାଟ୍ୟବାଦର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇଥିଲା । ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରେ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ବାସ୍ତୁବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ତେଜି ଉଠିଥିଲା, ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ତା' ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଗୁଞ୍ଜରି ଉଠିଥିଲା । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ରୂପ ନେଇଥିଲା ନାଟ୍ୟବାଦକୁ ଆଧାର କରି । ରୁଷ୍ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀର ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନକାରୀମାନେ ସଦର୍ପେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ- 'ନାଟକ, ନାଟକ', 'ନାଟକ ଜୀବନ ନୁହେଁ ।'

୨. ଗୋଲ ଥିଏଟର (Theatre in Round)

ଗୋଲଥିଏଟର ପ୍ରଥମେ ରୁଷରେ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଥିଲା । ପରେ ପରେ ଏହା ଆମେରିକା, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏକ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ରୂପ ନେଇଥିଲା । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଚାରିପଟେ ଘୂରି ଘୂରି ଅଭିନୟ କରାଯାଏ, ତାହା ହେଲା ଗୋଲ ଥିଏଟର । ପୂର୍ବରୁ ପିକଚର ଫ୍ରେମ୍ ଥିଏଟରର ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା । ଏହାକୁ ଭାଙ୍ଗିବା ପାଇଁ ବିଂଶ

ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ମଥା ଟେକିଲା । ୧୯୩୦ ମସିହାରେ ଏହା ରୁଷରେ ପ୍ରସାର ଲାଭ କଲା । ପରେ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶକୁ ଏହା ବ୍ୟାପିଗଲା ।

୩. ଖେଳଣା ଥିଏଟର (Toy Theatre)

ଶିଶୁମାନଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏହି ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା । ଶିଶୁମାନଙ୍କୁ ଶିକ୍ଷାଦାନ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ଏହି ଥିଏଟରର ଜନ୍ମନେଇଥିଲା ୧୮୧୦ମସିହାରେ । ଏ ଥିଏଟର ଏକ ପ୍ରକାର କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ । ପିଚ୍‌ବୋର୍ଡ଼ ବା ହାଡ଼ବୋର୍ଡ଼ରେ ଏହା ତିଆରି । ଅବିକଳ ମଣିଷ ପରି ଏହି ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରଗଣ ହାଡ଼ବୋର୍ଡ଼ରେ ରୂପ ନେଇଥାନ୍ତି । ମାନବିକ ଭଙ୍ଗୀ ଏଥିରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ଖେଳଣା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ରଙ୍ଗ ବେରଙ୍ଗର ପୋଷାକ ପିନ୍ଧି ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥାନ୍ତି ।

୪. ଅନୁଚ୍ଚାରିତ ଥିଏଟର (Theatre of Silence)

ସାଧାରଣତଃ ଆମେ ଜାଣୁ ଥିଏଟର ମାନେ ହିଁ ସଂଳାପର ବକ୍‌ବାଜି । ମାତ୍ର ବିନା ସଂଳାପରେ ମଧ୍ୟ ଥିଏଟର ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିନୟ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଏହି ଅନୁଚ୍ଚାରିତ ଥିଏଟରର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ହେଉଛନ୍ତି ଜେ.ବରନର୍ଡ଼ । ୧୯୨୦ ସାଲରେ ଏହା ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଥିଲା । ଅନୁଚ୍ଚାରିତ ଥିଏଟରର ନାଟ୍ୟକାର ସତର୍କତାର ସହିତ କଲମ ଚଳାଇଥାଏ । ଭାବଭଙ୍ଗୀ, ଅଙ୍ଗଚାଳନା ଏବଂ ଶବ୍ଦ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଏ ସବୁକୁ ଏପରି ଭାବେ ସଜା ଯାଇଥାଏ, ଯାହା ଦର୍ଶକ ବୁଝିବାରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି କରେ ନା ।

୫. ବ୍ରଡ଼ ୱେ ଥିଏଟର (Brodaway Theatre)

ବିଶ୍ୱରେ ନାଟକ ଜଗତରେ ଯାହାକିଛି ନୂଆ ନୂଆ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଘଟିଛି ବା ଘଟୁଛି, ତା'ର ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ରୂପ ହେଉଛି ଏହି ବ୍ରଡ଼ୱେ ଥିଏଟର । ଏହା ଆମେରିକାର ନିୟୁଅର୍କ ସହରରେ ଅବସ୍ଥିତ । ଏହି ଲୋକପ୍ରିୟ ପଥ ଉପରେ ବହୁ ନାମକରା ବ୍ୟବସାୟିକ ଥିଏଟର ଜଗତ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ଏଗୁଡ଼ିକ ବ୍ୟବସାୟିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଠାକାର ଥିଏଟର ବେଶ୍ ଉନ୍ନତ ମାନର । ବିଶ୍ୱର ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ଗଣ ଏଠି ଏକତ୍ରିତ ହୋଇ ସେମାନଙ୍କ ଜ୍ଞାନର ତର୍ଜମା କରିଥାନ୍ତି । ଥିଏଟର ରାଜ୍ୟରେ ଘଟୁଥିବା ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ରୂପ ଏଠି ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ ।

୬. ସାର୍ବିକ ଥିଏଟର (Total Theatre)

ଥିଏଟର ଜଗତର ଇଏ ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକ ସ୍ୱାକ୍ଷର । ଟୋଟାଲ ଥିଏଟର ବା ସାର୍ବିକ ଥିଏଟର ଶବ୍ଦ, ଆଲୋକ, ମଞ୍ଚରୀତି ଉପରେ ଆଦୌ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଏସବୁର ସ୍ଥାନ ଗୌଣ । ଯେଉଁ ପ୍ରଯୋଜନାରେ ନାଟ୍ୟଗ୍ରନ୍ଥକୁ ଆଧାର କରି ପରିଚାଳକର ରୁଚି ଅନୁସାରେ ଅଭିନୟ ପରିଚାଳିତ ହୁଏ ତାକୁ କୁହାଯାଏ ସାର୍ବିକ ଥିଏଟର ବା ଟୋଟାଲ ଥିଏଟର ।

୭. ଉଦ୍ଭଟ ଥିଏଟର (Absurd Theatre)

ବିଂଶ ଶତକର ପଚାଶ ଦଶକରେ ଏହି ଥିଏଟରର ଜନ୍ମ । ଆଲବର୍ଟ କାମ୍ୟୁ ହେଲେ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରାର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବକ୍ତା । ଆବସର୍ଡ଼ ଅର୍ଥ ଅସଂଲଗ୍ନ, ଅଯୌକ୍ତିକ ବା ଅସଂପୃକ୍ତ । ଯେଉଁ ଅନୁଚିନ୍ତନରେ କୌଣସି ଯଥାର୍ଥତା ନ ଥାଏ, ତାହାହିଁ ଉଦ୍ଭଟ । ଅହରହ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଅସ୍ଥିରତା ଏବଂ ଶୂନ୍ୟତା ବୋଧର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଭିତରୁ ଅସ୍ଥିରତା ଏବଂ ଶୂନ୍ୟତା ବୋଧର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଭିତରୁ ଆବସର୍ଡ଼ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମ । ଉଚିତ ଅନୁଚିତ, ଭଲ ମନ୍ଦର ସୀମାରେଖା ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ଏକ ଅନ୍ତଃସାର ଶୂନ୍ୟ ଜଗତ ହେଉଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଜଗତ । ଉଦ୍ଭଟ ବାଦୀଗଣ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ନେଇ ସନ୍ଦେହ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ମଣିଷର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ପରିବେଶର ବାସ୍ତବତା ଉପରେ କେବଳ ଆଧାରଶୀଳ ନୁହେଁ, ମାନସିକ ଜଗତର ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ଏହା ପରିବେଷ୍ଟିତ । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ଦଶନ୍ଧି ଭିତରେ ବିଲୟ ଭଜିଲା, ଆଇନେସ୍କୋ, ଆଲବୀ ପ୍ରମୁଖ ମନୀଷୀ ହେଉଛନ୍ତି ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରବକ୍ତା ।

୮. ରିପଟରୀ ଥିଏଟର (Repertory Theatre)

ଏହାକୁ ସଦ୍ୟଜାତ ଥିଏଟର କୁହାଯାଏ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନରେ ଗୋଟିଏ ଶିଳ୍ପୀଦଳ ଏକତ୍ର ହୋଇ ଏକ ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏକାଧିକ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା କରିଥାନ୍ତି । ଏହି ସବୁ ନାଟକ ଅତିବେଶୀ ହେଲେ ମାସେ କିମ୍ବା ଦୁଇମାସ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ତାପରେ ପୁଣି ନୂଆ ନାଟକ ଆସିଥାଏ । ତେବେ ସୀମିତ ସମୟ ଭିତରେ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ସେଟ୍, ଡିଜାଇନ, ବେଶପୋଷାକ ଆଦି ସମ୍ପର୍କୀୟ କାର୍ଯ୍ୟ ଶେଷ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହାକୁ ଏକ ପ୍ରକାର ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ କୁହାଯାଏ । ନାଟ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ରିପଟରୀ ଥିଏଟରର ଗୁରୁତ୍ୱ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପ୍ରଥମ ୧୯୦୪ ମସିହାରେ ଏହାର ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇଥିଲା । ଆଜି ଏହା ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

୯. ଏପିକ୍ ଥିଏଟର (Epic Theatre)

୧୯୨୦ ରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ଏହି ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଜର୍ମାନୀ ଥିଲା ଏହାର ପରୀକ୍ଷଣ ଭୂମି । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରବକ୍ତା ଥିଲେ ବ୍ରେକ୍ଟ ଏବଂ ପାଶ୍‌କେଟରା । ଏମାନଙ୍କ ମତରେ ଥିଏଟରର ଅଭିନୟ ଏପରି ହେବା ଉଚିତ, ଯାହା ଦର୍ଶକର ମନରେ ରେଖାପାତ ନ କରି, ତା'ର ମସ୍ତିଷ୍କ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଥିଏଟର ଅନୁଭୂତି ମୂଳକ ନ ହୋଇ, ଚିନ୍ତା ଚେତନାର ଦ୍ୟୋତକ ହେବା ଉଚିତ । ଏମାନେ ଗତାନୁଗତିକ ବା ପାରମ୍ପରିକ ନାଟ୍ୟ ସୂଚନା ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜନାର ଘୋର ବିରୋଧୀ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରଯୋଜନାରେ ଘଟଣା ପରେ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇବ । ଏହା ସହଜ ଭାବେ ବିବୃତି ମଧ୍ୟ ଦେଇ ବା କୌଣସି ଚିନ୍ତାଶୀଳ ମୂହୂର୍ତ୍ତ ସୃଷ୍ଟିର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଉପସ୍ଥାପିତ ହେବ । ରାଜନୈତିକ ଘଟଣା ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ ।

୧୦. କାବୁକି ଥିଏଟର (kabuki Theatre)

ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରର ଜନ୍ମସ୍ଥାନ ଜାପାନରେ । 'ନୋ-ନାଟକ'ର ଏକ ପରିମାର୍ଜିତ ରୂପ ହେଉଛି କାବୁକି ଥିଏଟର । ନୋ-ନାଟକ ବ୍ୟକ୍ତି ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇଥିବା ବେଳେ କାବୁକି ଥିଏଟର ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ଲୋକକଥା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ଅଣ୍ଟ ଉଚ୍ଚର ଚଟାଣ ଉପରେ କାବୁକି ଥିଏଟର ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚ ପଛପଟେ ଥିବା ଘରୁ ଆସିଥିବା ଏକ ପଥରେ ଅଭିନେତାଗଣ ଯିବା ଆସିବା କରିଥାନ୍ତି । କାବୁକି ନାଟକ ଦୀର୍ଘ ଏବଂ ନାଚ ଗୀତରେ ଭରା । ମୂଳକାହାଣୀ ସହିତ ନାନା ଉପକାହାଣୀ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ରଙ୍ଗ ବେରଙ୍ଗର ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିଥାଏ । ନାନା ଜାକଜମକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟ ପଟ୍ଟର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ପଟା ନିର୍ମିତ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଆଉ ଏକ ମଞ୍ଚ ଥାଏ । ଏଠି ଅଭିନୟ ହୁଏ । କୌଣସି କ୍ଲାସିକ୍ ବିଷୟ ବସ୍ତୁ ଆଧାରିତ ନାଟକ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଦୃଶ୍ୟପଟ ବଦଳାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏବଂ ସାଜସଜା ମଧ୍ୟ ବେଶ୍ ଆଡ଼ମ୍ବର ପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ । ବଂଶୀ, ଡ୍ରମ ଆଦି ବାଦନ କରାଯାଇଥାଏ ।

୧୧. ନୋ-ନାଟକ (No-Play)

ନୋ-ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି ଜାପାନରେ । ପଞ୍ଚଦଶ ଶତକରୁ ଏହା ସେଠାରେ ପ୍ରଚଳିତ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । କାଳକ୍ରମେ ଏହାର କଳାପାଟବତାରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦିଏ । ଏହା ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ । ଜାପାନରେ

ଏ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରକାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆବେଦନ ରହିଛି । ଦର୍ଶକ ଦିଗରେ ଏକ ଚାରିକୋଣିଆ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ହୁଏ । ଏହି ମଞ୍ଚର ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱରେ ଦର୍ଶକ ବସନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଦଶଜଣ ବାଦ୍ୟକାର ଏବଂ କୋରସ ଦଳ ବସନ୍ତି । ମଞ୍ଚ ପଛକୁ ଆଉ ଏକ ଛୋଟ ପ୍ଲାଟଫର୍ମ ଉପରେ ଦୁଇଜଣ ମଞ୍ଚର ଲୋକ ଏବଂ ଚାରିଜଣ ବାଦ୍ୟକାର ବସନ୍ତି । ଏ ନାଟକ ପାଇଁ ସେମିତି କୌଣସି ଆଡ଼ମ୍ବରପୂର୍ଣ୍ଣ ସାଜସଜା ଦରକାର ହୁଏନି । ପ୍ରଚଳିତ ରୀତି ଅନୁସାରେ ଫ୍ରେମ୍ ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଚିରାଚରିତ ପ୍ରଥାଗତ ଘର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଅତିକମ୍‌ରେ ଦୁଇଜଣ ଅଭିନେତା ଏଥିପାଇଁ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଜଣକ କେଉଁ ପ୍ରକାର ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେବାକୁ ଯାଉଛି ସେ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦେଇଥାଏ । ତା'ପରେ ପ୍ରଥମ ଅଭିନେତା ଏକ ବଡ଼ମୁଖା ପିନ୍ଧି ଲମ୍ବା-ଚଉଡ଼ା ପୋଷାକ ପିନ୍ଧି ମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରବେଶ କରିଥାଏ । ମନ୍ତ୍ରପାଠ କରିଥାଏ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଭିନେତା ସହିତ କଥାବାର୍ତ୍ତା କଲାବେଳେ ପ୍ରଥମ ଅଭିନେତାର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭରେ ଧାଡ଼ିରେ ଅଭିନୟ ଶିଳ୍ପୀଗଣ ନାଚି ନାଚି ମଞ୍ଚକୁ ଆସିବେ । ପ୍ରାୟ ସାତ ଘଣ୍ଟା ଧରି ଏ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟରେ ପ୍ରଥମେ ବିକୃତ ଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଏବଂ ପରେ ଉଚ୍ଚମାନର ନୃତ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହି ସମୟରେ ଜଣେ ସହଜ ଭାବେ ଗଳ୍ପ କହିଯିବ । ମଝିରେ ମଝିରେ ନୋ-ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ ପୋଷାକ ପିନ୍ଧି ଗଳ୍ପର କଥିତ ଅଂଶରେ ଭାଗ ନେଇଥାନ୍ତି । ଏ ପ୍ରକାର ସକାଳ ବା ସନ୍ଧ୍ୟାରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ ।

୧୨. ଛାୟା-ନାଟକ (Shadow-Play)

ପତଳା କପଡ଼ାର ପରଦା ଉପରେ ଆଲୋକ ସାହାଯ୍ୟରେ ଛାୟା ସୃଷ୍ଟିକରି ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାକୁ କଣ୍ଢେଇ ନାଟ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ଏ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ହେଉଛନ୍ତି କଣ୍ଢେଇ । କଣ୍ଢେଇର ଛାୟା ସୃଷ୍ଟିକରି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ବା ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଘଟଣାବଳୀ ଆଧାରିତ ହୋଇପାରେ ।

୧୩. ଗୀତି ମୂଳକ (Ballad Opera)

ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଗୀତଭାଗ ବେଶି । ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରେ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ପ୍ରଚଳନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ଇଂଲଣ୍ଡରେ । ଯାତ୍ରା ନାଟକର ଏହା ସହିତ କିଛିଟା ମେଳ ଅଛି ।

୧୪. ସାହିତ୍ୟିକ-ନାଟକ (Closet-Drama)

ପଠନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ମଞ୍ଚ ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇ ନଥାଏ । ତେଣୁ ଏହା କେବଳ ସାହିତ୍ୟର ପୃଷ୍ଠା ମଣ୍ଡନ କରିଥାଏ । ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯୁଗରେ ଅଧିକାଂଶ କବି ଏ ଧରଣର ନାଟକ ଲେଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ବେଶ୍ ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ସାହିତ୍ୟିକଙ୍କୁ ଚିହ୍ନି ହୁଏ ।

୧୫. ଡାଡ଼ା ଆନ୍ଦୋଳନ (Dada Movement)

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏହି ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ସର୍‌ରିଆଲିଜିମ୍‌ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସ୍ୱରୂପ ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା । ଡାଡ଼ା ସଂସ୍ଥା ୧୯୧୬ମସିହାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ପ୍ରଥମେ କାବ୍ୟ ଶିଳ୍ପ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ଥିଲା । ସନ୍ଧ୍ୟାକୁ ମନୋରମ କରିବା ପାଇଁ ବିନୋଦନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଛୋଟ ଛୋଟ ସ୍କେଚ୍ ଆକାରରେ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଲେଖାଗଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଇ ଆନ୍ଦୋଳନର ପଟ୍ଟଭୂମି ପ୍ୟାରିସ୍ ସହରରେ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କଲା । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନରେ କିଛି ସମର୍ଥନ ଜର୍ମାନୀ ଯାଇ ଏକ୍ସପ୍ରେସନିଶଟମାନଙ୍କ ସହିତ ହାତ ମିଳାଇଲେ । ଫଳରେ ଡାଡ଼ା ଆନ୍ଦୋଳନରେ ପ୍ରସାର ଘଟିଥିଲା ।

୧୬. ବିଛିନ୍ନ ପ୍ରଭାବ (Alienation Effect)

ଏହି ତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରବକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ ନାଟକ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଜଗତରୁ ଦର୍ଶକର ମନକୁ ବିଛିନ୍ନ କରି ରଖିବାକୁ ବିଛିନ୍ନ ପ୍ରଭାବ କୁହାଯାଏ । ସେଥିପାଇଁ ଅଭିନୟ ରୀତି ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜନା ରୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନିୟମରେ ଗତି କରିବାକୁ ହେବ । ଫଳରେ ଦର୍ଶକ କୌଣସି ସମୟରେ ଅଭିନୟର ଚରିତ୍ର ସହିତ ନିଜକୁ ମିଶାଇବାରି ସୁଯୋଗ ପାଇବନି । ଅର୍ଥାତ ନାଟକର ଘଟଣା ସଚେତନ ହେବ, ଦର୍ଶକ ଆବେଗରେ ଭାସି ନ ଯାଇ ବୁଦ୍ଧି ଦ୍ୱାରା ସବୁ କିଛିକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିବ ।

୧୭. କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ସ୍ମୃତି (Affective Memory)

ଏହି ସୂତ୍ରର ଜନ୍ମଦାତା ହେଉଛନ୍ତି ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟବିଦ୍ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶିଳ୍ପୀର ମନରେ କିଛିଟା ଆବେଗ ଥାଏ । ଏହି ଆବେଗ ଅତୀତର ଅଭିଜ୍ଞତା ସହିତ ମିଶି ଯେତେବେଳେ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଭିତର ଦେଇ ପୁନଃ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ତାକୁ ସାଧାରଣତଃ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ସ୍ମୃତି କୁହାଯାଏ । ନାଟକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହାର ଯଥେଷ୍ଟ ଅବଦାନ ରହିଛି ବୋଲି ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କି ଦାବି କରନ୍ତି ।

୧୮. ଧ୍ରୁପଦୀ ନାଟକ (Clasical Drama)

ଧ୍ରୁପଦୀ ନାଟକର ଆଧାର ଭୂମି ହେଲା- ପ୍ରାଚୀନ ମହାକାବ୍ୟ, ପୁରାଣ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଗ୍ରନ୍ଥ, ଇତିହାସ ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀ ବିସ୍ତୃତ । ମୂଳକଥା ସହିତ ଅନେକ ଉପକଥା ଛନ୍ଦାଛନ୍ଦି ହୋଇ ରହିଥାଏ । ସମସାମୟିକ ମାନସିକତାର ପ୍ରତିଫଳନ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏ । ଦେଶାଚାରକୁ କ୍ଲାସିକାଲ ଡ୍ରାମା ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ସୃଷ୍ଟିର ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ।

୧୯. ନବ ଧ୍ରୁପଦୀ ନାଟକ (Neo-Clasical Drama)

ୟୁରୋପୀୟ ନବଜାଗରଣ ପରେ ପରେ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ବଡ଼ ଧରଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହେଲା । ରେନେସାର ଆବିର୍ଭାବ ସହିତ ଧ୍ରୁପଦୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ପ୍ରକାର ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ବିକାଶ ଘଟିଥିଲା । ଏହା ହିଁ ହେଉଚି ନବଧ୍ରୁପଦୀ ନାଟକର ମୂଳରୂପ ।

୨୦. ରୀତି ବାଦ (Formalism)

ମଞ୍ଚ ସଜ୍ଜାରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପଦ୍ଧତିକୁ ରୀତିବାଦ କୁହାଯାଏ । ରୁଷ୍‌ବିପ୍ଳବ ପରେ ପରେ ଏହି ବାଦର ସୂତ୍ରପାତ ଘଟିଥିଲା ।

୨୧. ବାସ୍ତବବାଦ (Realism)

ଏହି ବାସ୍ତବବାଦର ପଛଭୂମି ଉପରେ ନିଜକୁ ପରଖିଥିବା ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକାରଗଣ ହେଉଛନ୍ତି- ଚେକଭ, ଗର୍କୀ ଇବସେନ୍ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବାସ୍ତବବାଦର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରସାର ଘଟିଥିଲା । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଜୀବନର ସୁସ୍ଥ ଉପଲବ୍ଧିକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେଲେ ।

୨୨. ନବ ବାସ୍ତବବାଦ (Neo-realism)

ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରବକ୍ତା ହେଉଛନ୍ତି ବ୍ରେକ୍‌ଟ । ଭାରତରେ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉତ୍ପଳ ଦତ୍ତ, ଗିରିଶ କନ୍ନଡ଼, ବିଜୟ ତେନ୍ଦୁଲକର ଆଦି ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ସମର୍ଥକ । ଏମାନେ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବବାଦର କଥା କହିଥାନ୍ତି । ବାସ୍ତବବାଦ କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୀତି ବା ଫର୍ମକୁ ସମର୍ଥନ କରେନା । ସାମ୍ୟ, ମୈତ୍ରୀ, ସ୍ୱାଧୀନତା ସପକ୍ଷରେ ଏବଂ ଶୋଷଣ ଅତ୍ୟାଚାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏମାନେ ସତତ ଚେଷ୍ଟିତ । ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ପରିଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ଯଦି ଫର୍ମକୁ

ଭାଙ୍ଗିବାକୁ ପଡ଼େ, ତେବେ ସେଥିପାଇଁ ଏମାନଙ୍କର କୁଣ୍ଠା ନାହିଁ । ନବୀନତାର ଏମାନେ ସମର୍ଥକ ।

୨୩. ସାଂକେତିକବାଦ (Symbolism)

ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଏହି ସାଂକେତିକ ବାଦର ପ୍ରସାର ହୋଇଥିଲା । ନାଟକରେ ଏହାର ସଫଳ ପରୀକ୍ଷା ଘଟିଥିଲା । କିଛି ନୂଆକଥା ଏହା ପ୍ରକାଶ କଲାନାହିଁ । ସାଧାରଣ କ୍ରିୟାଦ୍ୱାରା ଗଭୀର ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ ଦିଗରେ ଏହି ରୀତି ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କଲା । ଏହି ସାଂକେତିକ ବାଦର ବହୁଳ ପ୍ରସାର ମେଟାରଲିଙ୍କ ଏବଂ ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥଙ୍କ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

୨୪. ଅବସ୍ଥିତିବାଦ (Existentialism)

ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହତା ଭିତରୁ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରାର ସୂତ୍ରପାତ ହୁଏ । ଶୂନ୍ୟତାବାଦ ଭିତରୁ ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ଜନ୍ମ । ଏହାର ଅର୍ଥ ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ସ୍ୱରୂପ ବିଶ୍ଳେଷଣର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । କାମ୍ୟୁ, କାଫ୍‌କା, ଆଦି ମନୀଷୀ ହେଉଛନ୍ତି ଏହି ରୀତିର ପ୍ରବକ୍ତା । ଏମାନଙ୍କ ମତରେ ମଣିଷ ହେଉଛି ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଦାସ । କେବଳ ସର୍ତ୍ତ ଅନୁଯାୟୀ ସେ ପୃଥିବୀରେ ଜୀବନ ଧାରଣ କରିଥାଏ । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଏହି ଚିନ୍ତାଧାରାର ଉଦ୍ରେକ ଏବଂ ବିକାଶ ଘଟେ ।

୨୫. ପ୍ରକାଶବାଦ (Expressionism)

ବାସ୍ତବବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ୟୁରୋପୀୟ ଭୂଖଣ୍ଡରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା, ତାରି ଭିତରୁ ପ୍ରକାଶବାଦର ଜନ୍ମ ।

୨୬. ସ୍ୱଭାବ ବାଦ (Naturalism)

ଜୀବନକୁ ସରଳ ଏବଂ ସହଜଭାବେ ଦେଖିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରେ ସ୍ୱଭାବବାଦ । ଯାହା କିଛି ଜୀବନର ଭଲ ମନ୍ଦ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ, ତାହା ଛଳନାହୀନ ଭାବେ ଏବଂ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ । ଏଠି କୌଣସି ଅଳଙ୍କାରର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇ ନଥାଏ । ଏମିଲ ଜୋଲା ହେଉଛନ୍ତି ଏହି ମତବାଦର ଜଣେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ପ୍ରବକ୍ତା ।

୨୭. ପରାବାସ୍ତବବାଦ (Sur-realism)

ମଣିଷକୁ ଜୀବନ କାଳ ମଧ୍ୟରେ ବହୁ ବିଚିତ୍ର ଘଟଣାର ସାମ୍ନା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଜୀବନ ଏବଂ ଜଗତର ବିଚିତ୍ର ରୂପ ତା' ଭିତରେ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଜୀବନର ଅନ୍ତରାଳରେ ଯାହାସବୁ ଘଟିଯାଏ, ବାହାରର ବ୍ୟାବହାରିକ

ଜୀବନରେ ଯଦିଓ ତାର ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟେ, ତଥାପି ଅନେକ ସମୟରେ ସେ ସବୁ ଘଟଣା ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ଥାଏ । ଯେଉଁଠି ପ୍ରକାଶବାଦ ହାରିଯାଏ, ସେଠି ପରାବାସ୍ତବବାଦ ଆସନ ପାତି ବସେ । ତେବେ ମୁଖ୍ୟତଃ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟାକୁ ଆଧାର କରି ଏହି ରୀତି ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରୁ ଏହି ରୀତି ନାଟକରେ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଛି । ଚେକଭ (ସିଗଲନାଟକ), ଇଉଜିନ ଓ'ନିଲଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହାର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

୨୮. ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମର ପ୍ରସାର ଘଟିଛି । ତେବେ ଏ କଥା ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ସବୁ କାଳରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ଥିଲା ଏବଂ ଅଛି । କିଛିଟା ରେନେସା ଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରାଣିତ ଏବଂ କିଛିଟା ସ୍ୱଦେଶିକତା ଦ୍ୱାରା ପରିପୁଷ୍ଟ । ପ୍ରେମ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟପ୍ରୀତି, ଭାବାବେଗ, ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିବେଶ ଆଦି ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ।

ଥିଏଟର ସମ୍ପର୍କରେ ତଥ୍ୟ

ଥିଏଟର ସୀମାରେଖା ବ୍ୟାପକ । ବହୁ ବିଷୟ ଆମ ପାଇଁ ଜାଣିବାକୁ ଅଛି, ନାଟ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନେକ ଶବ୍ଦାବଳୀ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ, ପାଠକମାନଙ୍କ ସୁବିଧା ପାଇଁ ସେଥିରୁ କିୟଦଂଶ ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରୁଛୁ ।

(କ) ମଞ୍ଚ ବା ଷ୍ଟେଜ ସମ୍ପର୍କରେ

୧. Acting Area - ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳ ।

୨. Apron - ସମ୍ମୁଖ ମଞ୍ଚ – ଯବନିକାକୁ ଛାଡ଼ି କିଛି ଆଗରେ ଥିବା ମଞ୍ଚର ସାମ୍ନା ଭାଗ ।

୩. Back stage - ଯବନିକା ପଛ ଭାଗରେ ଥିବା ମଞ୍ଚ ।

୪. Battens - ମଞ୍ଚଦଣ୍ଡ – ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଆଡ଼ି ଭାବେ ସ୍ଥାପିତ କାଠ ବା ଲୁହାର ଦଣ୍ଡ । ଏଥିରେ ପରଦା ବା ଦୃଶ୍ୟ ପଟ୍ଟ ଝୁଲିଥାଏ ।

୫. Box set - ଚାରିକୋଣିଆ ମଞ୍ଚରୂପେ-ଘର ଭଳି ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ତିନୋଟି କାନ୍ଥ ଏବଂ ଚାଳ ରହିଥାଏ ।

୬. Ceiling ଚାଳ – ଚାରିକୋଣିଆ ମଞ୍ଚରୂପର ଚାଳରେ ବ୍ୟବହୃତ କାନଭ୍ୟାସ ।

୭. Border Stripes - ସୀମାନ୍ତପରଦା + ମଞ୍ଚ ସୀମାନ୍ତରେ ଆଲୋକ ଆବରଣ

ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ପରଦା ।

୮. Cyclorama - ଅର୍ଦ୍ଧବୃତ୍ତାକାର ପରଦା-ମଞ୍ଚର ପଛରେ ଏବଂ ଦୁଇ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଝୁଲୁଥିବା 'ୟୁ' ଆକାରରେ ଆକାଶୀ ରଙ୍ଗର ପରଦା ।

୯. Curtain line - ଯବନିକା ରେଖା-ଯେଉଁ ରେଖାରୁ ଯବନିକାର କାର୍ଯ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ ।

୧୦. Drapes - ଆଚ୍ଛାଦନ-ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଚ୍ଛାଦନର ଯବନିକା ।

୧୧. Drops - ଦୃଶ୍ୟ ଯବନିକା-ଚିତ୍ରିତ ଅପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟ ଯବନିକା ।

୧୨. Flats - ଅଭିନୟ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟାବଳରେ ଶାଖା ।

୧୩. Files - ସଂରକ୍ଷିତ ସ୍ଥାନ-ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନର ବାହାରେ ପରଦା ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟାବଳୀ ରଖିବାର ସ୍ଥାନ ।

୧୪. Green room - ବିଶ୍ରାମ କକ୍ଷ-ମଞ୍ଚ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଥିବା ଘର, ଯେଉଁଠି ଅଭିନେତା ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିଥାଏ ଏବଂ ଆଳାପ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଏ ।

୧୫. Ground iron - ଲୌହ ଜାଲି-ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଏବଂ ପରଦା ବାନ୍ଧି ରଖିବା ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଥିବା ଲୌହ ବାଡ଼ି ।

୧୬. Ground cloth - ଭୂମି ଢଙ୍କା ଚାଦର-ଶବ୍ଦ ନିରୋଧ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ବ୍ୟବହୃତ କାନଭାସ ।

୧୭. Ground row - ଭୂମିପଟ୍ଟ-ଏକ ଦୃଶ୍ୟପଟ ଯାହାକି ଭୂମିରୁ ବାହାରିଥାଏ ।

୧୮. Mask or backing - ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପଟ-ପରଦା ଏବଂ ଝରକା ପଛରେ ବ୍ୟବହୃତ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ।

୧୯. Off Stage - ବାହ୍ୟ ମଞ୍ଚ-ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନର ବାହାରେ ।

୨୦. OP - ସ୍ମାରକ ବା ପ୍ରମପ୍ଟର ବିପରୀତ ଦିଗରେ ।

୨୧. P - ସ୍ମାରକ ବା ପ୍ରମପ୍ଟର ଦିଗରେ ।

୨୨. Parallel - ସମାନ୍ତାରାଳ-ମଞ୍ଚର ଭୂମିକୁ ଆଗ ପଛ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରିବା ପାଇଁ ଯେଉଁ ସୀମା ବ୍ୟବହାର ହୁଏ ।

୨୩. Pin rail - ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବେକ୍-ଏକ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବାଡ଼ ଯେଉଁଠୁ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବନ୍ଧନ ନିୟନ୍ତ୍ରତ ହୋଇଥାଏ ।

୨୪. Properties - ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଜିନିଷପତ୍ର-ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାର ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଦ୍ରବ୍ୟ ଏବଂ

ଅଭିନେତାର ବ୍ୟବହୃତ ବସ୍ତୁ ।

୨୫. Proscenium - ଚତୁଷ୍କୋଣ ମଞ୍ଚ- ଚାରିକୋଣିଆ ମଞ୍ଚ ଯାହାର ତିନିପଟ ବନ୍ଦଥାଏ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ପଟୁ ବା ସମ୍ମୁଖରୁ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଦେଖିହୁଏ ।

୨୬. Ramp - ଆରୋହଣ ପଥ- ତଳୁ ଉପରକୁ ଉଠିବାପାଇଁ ଏକ କ୍ରମଉଚ୍ଚ ପଥ ।

୨୭. Stage brace - ମଞ୍ଚବନ୍ଧନୀ- ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଧରି ରଖିବା ପାଇଁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବନ୍ଧନୀ ।

୨୮. Strike - ସଂକେତ- ମଞ୍ଚାଧିକାରୀ କର୍ତ୍ତୃକ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସଂକେତ ।

୨୯. Teaser - ଓଢ଼ଣା- ମଞ୍ଚ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପରେ ଆଲୋକ ଢାଙ୍କିବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ପରଦା ।

୩୦. Tormentor - ପରିପୂରକ- ପ୍ରଥମ ପାର୍ଶ୍ୱବର୍ତ୍ତୀ ପରଦା, ଯାହା ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଏବଂ ଓଢ଼ଣା ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷାକରେ ।

୩୧. Trap - ଚୋରା ପରଦା- ମଞ୍ଚରେ ଯିବା ଆସିବା ପାଇଁ ଏକ ବିଶେଷ ପରଦା ।

୩୨. Wagon - ଗାଡ଼ି- ଏକ ପ୍ରକାର ଚଳମାନ ବେଦି, ଯାହା ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଅନ୍ୟ ଜିନିଷ ରହେ ।

୩୩. Wing flats - ମଞ୍ଚ ଡେଣା- ଦୁଇ ବା ତିନୋଟି ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଅଂଶ, ଯାହା ମଞ୍ଚଭୂମିର ଦୁଇ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଝୁଲାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହା ଓଢ଼ଣା ଭଳି କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥାଏ ।

ମଞ୍ଚ ଆଲୋକ (LIGHT)

୧. Baby Spot - ଛୋଟ କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଆଲୋକ – ଏକ ପ୍ରକାର ଛୋଟ ଆଲୋକ ପ୍ରକ୍ଷେପକ, ଯାହା କେନ୍ଦ୍ରରୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

୨. Borders - ସୀମାନ୍ତ ଆଲୋକ- ଉପରେ ସଜ୍ଜା ଯାଇଥିବା ଆଲୋକମାଳା ।

୩. Cable - ମୋଟା ବିଦ୍ୟୁତ ତାର- ବିଦ୍ୟୁତ ସଞ୍ଚାର ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ମୋଟା ତାର ।

୪. Colour Medium - ରଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମରେ- କାଚ, ରେଶମର କପଡ଼ା ଯାହା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ରଙ୍ଗୀନ ଆଲୋକ ପଡ଼ିଥାଏ ।

୫. Floor medium - ସାଧାରଣ ମାଧ୍ୟମ- ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଆଲୋକ ପଡ଼ିଥାଏ ।

୬. Foot light - ପାଦ ପ୍ରଦୀପ- ସମ୍ମୁଖ ମଞ୍ଚର ତଳେ ରଖାଯାଇଥିବା ଆଲୋକ ।

୭. Rheostats - ନିୟନ୍ତ୍ରିତ- ସୁଇଚ ବୋର୍ଡ଼ରେ ଡିମର ଦ୍ୱାରା ଆଲୋକକୁ କମ୍ ବେଶି କରାଯାଇଥାଏ ।

୮. Spot light - କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଆଲୋକ- ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଆଲୋକ (ହଜାର ୱାଟ୍ସ ବା ସେଥିରୁ ବେଶି)

୯. Switch Board - ମଞ୍ଚର ଆଲୋକ ନିୟନ୍ତ୍ରକ ।

(ଗ) ଅଭିନୟ (Acting)

୧. Antagonist - ବୀପରୀତ ଚରିତ୍ର – ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ରର ବିରୋଧୀ ଚରିତ୍ର ।

୨. Atmosphere - ଶୈଳ୍ପିକ ମିତ୍ୟବ୍ୟୟିତା – ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଯାହା ଦରକାର ହୋଇଥାଏ, ସେ ସବୁର ମିତବ୍ୟୟିତା ।

୩. Atmosphere - ପରିବେଶ – ସେଟ୍ ଅନୁଯାୟୀ ଶିଳ୍ପୀ ଓ ପରିବେଶ ସହାୟକ ଭାବର ପ୍ରକାଶ ।

୪. Blocking - ଫ୍ରେମ୍ – ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କର୍ତ୍ତୃକ ନାଟ୍ୟ କ୍ରିୟାର ଉଦ୍ଭାବନ ।

୫. Centre of interest - କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ମନଯୋଗ–ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ ସମୟରେ ଯେଉଁଠି ବେଶି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ ।

୬. Climax - ଚରମ ପରିଣତି – ନାଟକର ସର୍ବୋଚ୍ଚ ପ୍ରହର, ଯେତେବେଳେ ନିଷ୍ପତ୍ତିର ସୂଚନା ମିଳେ ।

୭. Concentration - ମନଯୋଗ – କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି, ବସ୍ତୁ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱାରୋପ ।

୮. High Comedy - ସାର୍ଥକ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ – ବୌଦ୍ଧିକ ହାସ୍ୟରସର ନାଟକ ।

୯. Ingenue - ନାଟକୀୟ ସାଧାରଣ ନାରୀ – ଯୁବତୀ ଚରିତ୍ର ।

୧୦. Juvenile - ନାଟକରେ ଥିବା ତରୁଣ ବା ଯୁବକ ଚରିତ୍ର ।

୧୧. Low Comedy - ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ – ଦୈହିକ କସରତ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହାସ୍ୟରସର ନାଟକ ।

୧୨. Memorisation - ସ୍ମୃତି ବଦ୍ଧତା – ପ୍ରତିଟି ଧାଡ଼ିକୁ ମୁଖସ୍ଥ କରିବା ।

୧୩. Mood - କ୍ରିୟାଭାବ – ଆବେଗ ପ୍ରବଣ ଅବସ୍ଥା ।

୧୪. Motivate - ଅନୁପ୍ରାଣିତ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ବା ସଂଳାପର ଯଥାର୍ଥରେ ଯୁକ୍ତି ଦ୍ୱାରା କାର୍ଯ୍ୟ ହାସଲ ।

୧୫. Motivate Force - ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ଶକ୍ତି ।

୧୬. Nemisis - ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପ୍ରତିଶୋଧ – ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଘଟାଉଥିବା ଏକ ପ୍ରକାର ଅଗ୍ରଗାମୀ ନାଟ୍ୟଶକ୍ତି ।

୧୭. Pace - ପଦକ୍ଷେପ – ବେଗମାତ୍ରା ଏବଂ ଛନ୍ଦ ମିଶ୍ରିତ ନାଟକର ସାର୍ବିକ ଗତି ।

୧୮. Pantomime - ମୂକ ଅଭିନୟ – ଏକ ପ୍ରକାର ଦୈହିକ ପରିପ୍ରକାଶ ।

୧୯. Personal Magnetism - ନିଜସ୍ୱ ଚୁମ୍ବକତ୍ୱ – ଆକର୍ଷଣ କରିବାର କ୍ଷମତା ।

୨୦. Plot - ନାଟକର ପରିକଳ୍ପିତ ଘଟଣାର ଅବସ୍ଥାନ, ପରିକଳ୍ପିତ ମଞ୍ଚରୀତି ।

୨୧. Protagonist - ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ।

୨୨. Rhyhm - ଛନ୍ଦ – ଉଚ୍ଚାରଣ ମାତ୍ରାର କ୍ରମ

୨୩. Showmanship - ଦର୍ଶକ ଯୋଗ୍ୟତା – ଅଭିନେତାକୁ ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ଟାଣି ଆଣୁଥିବା ଶକ୍ତି ବା ଜ୍ଞାନ ।

୨୪. Spontaneity - ସ୍ୱତଃ ସ୍ଫୂର୍ତ୍ତତା – ସବୁ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ସକ୍ରିୟ ରହିବା

୨୫. Stage Left - ମଞ୍ଚ – ଅଭିନେତାର ବାମପଟକୁ ଥିବା ଅଭିନୟର ସ୍ଥାନ ।

୨୬. Stage Picture - ମଞ୍ଚ ଚିତ୍ର – ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ନାଟକରେ ଏକାଧିକ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ଦଳଗତ ଐକ୍ୟ ।

୨୭. Suspence - ଉତ୍କଣ୍ଠା – ଅନିଶ୍ଚିୟତା

୨୮. Tag-Line - ସଂଳାପ ଗ୍ରହଣ – ନାଟକ ଶେଷରେ ବା ଅଙ୍କ ଶେଷରେ ଅଭିନେତାର ସଂଳାପ ।

୨୯. Tempo - ବେଗମାତ୍ରା – ସମୟ, ଗତିମାତ୍ରା ।

୩୦. Theme - ନାଟ୍ୟକଳା – ମୂଳ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟର ଯଥାର୍ଥ ରକ୍ଷା ।

୩୧. Timing - ସମୟ ରକ୍ଷା – ସଂଳାପର ସୁନିୟନ୍ତ୍ରଣ

୩୨. Tragedy - ବିୟୋଗାନ୍ତ ନାଟକ ।

୩୩. Up stage - ଉପର ମଞ୍ଚ – ପାଦପ୍ରଦୀପ ଠାରୁ ଦୂରରେ ମଞ୍ଚ ପଛରେ ଥିବା ଦିଆଲର ପାଖାପାଖି ସ୍ଥାନ ।

୩୪. Variety - ବୈଚିତ୍ର୍ୟ – ବିଭିନ୍ନତା, ଭିନ୍ନଗତି ।

୩୫. Vatality - ପ୍ରାଣ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ – ଜୀବନୀ ଶକ୍ତି, ତେଜ ।

୩୬. Warn - ସଂକେତ ଜ୍ଞାପନ – ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥାର ଆମନ୍ତ୍ରଣ ବିଜ୍ଞାପିତ କରିବା ।

ନାଟ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ

ସାଧାରଣ ନାଟକର ଦୁଇପ୍ରକାର ମୂଲ୍ୟଥାଏ ଯଥା– ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଏବଂ

ମଞ୍ଚ ମୂଲ୍ୟ । ଉଭୟର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା ଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ଏବଂ ବିଫଳତା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ନାଟକଟିଏ ଲେଖା ସରିଗଲା ପରେ ଏହାର ବକ୍ତବ୍ୟ ଭାଷା ଶୈଳୀ ସଂଳାପ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ଏହାର ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ । ପ୍ରଯୋଜନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ଏହାର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ । ନାଟକଟିକୁ ଆଲୋଚନାର ପରିସର ଭିତରକୁ ଆସିବାକୁ ହେଲେ ଏହାର ଉଭୟବିଧ ମୂଲ୍ୟ ଉପରେ ଆଲୋଚନା ଜାରି ରଖିବାକୁ ହେବ । ଏହାକୁ ନାଟ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ କୁହାଯାଏ । ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ହୋଇଥିଲା ବେଳେ ଅନ୍ୟଟି ବ୍ୟାବହାରିକ ବା ପ୍ରୟୋଗାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକକୁ ମଞ୍ଚରେ ସଫଳ କରିବାକୁ ହେଲେ ତା'ର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସଠିକ୍ ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ ନାଟକଟିକୁ ଭଲଭାବେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ପ୍ରଥମେ ଆସୁଛି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କଥା । ଯେତେ ବିଜ୍ଞବ୍ୟକ୍ତି ହୁଅନ୍ତୁ ନା' କାହିଁକି କୋଉଠି ନାଁ କୋଉଠି କିଛି ନା' କିଛି ଭୁଲ ରହିଯାଇଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ସେଇ ଦିଗଟି ପ୍ରତି ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ନାଟକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚରେ ବସାଇ ଭୁଲ ସୁଧାରିବାକୁ ହେବ ବା ଆଉଥରେ ଲେଖାଇବାକୁ ହେବ । ଏହି ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ ହେଉଛି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର, ଯାହା ଅତ୍ୟନ୍ତ କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ପ୍ରଥମେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମନେ ମନେ ନାଟକ ଉପରେ କଳ୍ପନାର ପୃଥିବୀ ଅଙ୍କନ କରିଥାନ୍ତି । କେମିତି କ'ଣ କରିବାକୁ ହେବ, ସେ ବିଷୟରେ ମନେ ମନେ ସେ ସ୍ଥିର କରିଥାନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଏଇ କଳ୍ପନା ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଜୀବନ୍ତ ରୂପ ନିଏ ଆଲୋକ, ସଙ୍ଗୀତ, ଅଭିନୟ ଏବଂ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ । ମନ ଭିତରର କଳ୍ପିତ ବସ୍ତୁଟି ମଞ୍ଚ ଉପରେ ପହଞ୍ଚିଲାବେଳେ ତା'ର ଭଲ ମନ୍ଦ ଜଣା ପଡ଼ିଥାଏ । ତେଣୁ ଏଠାରେ ପରିମାର୍ଜନ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏବେ ନାଟକର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ କଳ୍ପିତ ରୂପ ଏକପ୍ରକାର ସ୍ଥିରୀକୃତ ହୋଇଯାଇଥାଏ ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆସିବ ନାଟକର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ । ଏହାକୁ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ ବା ମୂଳଭାବ କୁହାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ବା ବକ୍ତବ୍ୟ ଏଠି ସ୍ପଷ୍ଟହେବା ଦରକାର । ନାଟକ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ବା ସାମାଜିକ ହୋଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଠି କେଉଁ ଦିଗ ପ୍ରତି ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଛନ୍ତି ? ଅର୍ଥାତ୍ ତାଙ୍କର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବସ୍ତୁଟି କ'ଣ ? ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମେ ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟ ବା ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବସ୍ତୁ

ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରି ସାରିବା ପରେ ନାଟ୍ୟବୃତ୍ତ ପରିକଳ୍ପନା କରିଥାଏ ।

ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ ନିରୂପଣ ପରେ ପରେ ଆସିଥାଏ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ଏହା ଉପରେ ଘଟଣା ବା କାହାଣୀ ନିର୍ଭରକରି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦିଗରେ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ । ବେଳେ ବେ଼ଳେ ବିନା କାହାଣୀରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଯେମିତିକି ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକ । ତେବେ ଏହା ନିଶ୍ଚିତ, ଭଲ ନାଟକଟିଏ ଉତୁରିବାକୁ ହେଲେ କାହାଣୀ ବା ଘଟଣା ନିହାତି ଦରକାର । ଯାହା କଲେ ବି ସର୍ବପ୍ରଥମେ ଭୂମି ଦରକାର, ଯାହା ଉପରେ ଘର ଠିଆହେବ । କେମିତି ଠିଆହେବ, ତାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ କଥା । ତେଣୁ ପ୍ରଥମେ ଫାଉଣ୍ଡେସନ ନିହାତି ଜରୁରୀ, ଯାହା ଉପରେ ଠିଆ ହେବ ଆମ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିର । ବିଷୟବସ୍ତୁ ସାଧାରଣତଃ ତିନିପ୍ରକାର ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ଯଥା- ଭାବପ୍ରଧାନ, ଚିନ୍ତା ବା ଭାବନା ପ୍ରଧାନ ଏବଂ ଘଟଣା ବା ପରିସ୍ଥିତି ପ୍ରଧାନ ।

ଘଟଣାକୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ ଚରିତ୍ର । ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିଥାଏ ଚରିତ୍ର । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଲୁଚି ରହିଥିବା ଭାବପ୍ରବଣ ଦିଗଟିକୁ ଖୋଜି ବାହାର କରିବାକୁ ହେବ । ଏହାକୁ 'ଇମୋସନ' କୁହାଯାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଥାନ୍ତି । ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ କେତୋଟି ଜିନିଷ ସାଧାରଣତଃ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥାଏ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ନୀତି, ଆଦର୍ଶ । ଖାଲି ନୀତି ଆଦର୍ଶ ଖଞ୍ଜିଦେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ, ସେଥିପାଇଁ ଯୁକ୍ତି ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । ଏହି ଯୌକ୍ତିକତା ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଥିବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ରଟି ବାସ୍ତବ ପଟ୍ଟଭୂମି ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହେଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । କେତେକ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନାଟକରେ ଏହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ବାସ୍ତବତା ପରେ ଆସିବ 'ସଂଗତି' । ଅର୍ଥାତ୍ ଚରିତ୍ରଟି ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ର ସହିତ କେତେଦୂର ସହଯୋଗ କରିପାରୁଛି ବା 'ରିଆକ୍ଟ' କରିପାରୁଛି । ଏଥିପାଇଁ ବେଳେ ବେଳେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ସଂଶୋଧନ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ନିଜସ୍ୱ ବକ୍ତବ୍ୟ ନେଇ ମଞ୍ଚକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଥାଏ । ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସମ୍ପାଦନ ହେଉଛି ତା'ର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଚରିତ୍ର ପରେ ଆସୁଛି ନାଟକର ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତି । କାହାଣୀ ଚରିତ୍ର ହେଇଗଲେ ନାଟକ ହେଇଯିବନି । ବକ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଦେଲେ ନାଟକ ହୋଇଯିବ ନାହିଁ । ଏ ସବୁର ଯଥାର୍ଥ ପରିବେଷଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ନାଟକର ସାର୍ଥକତା । ଏଇଠି

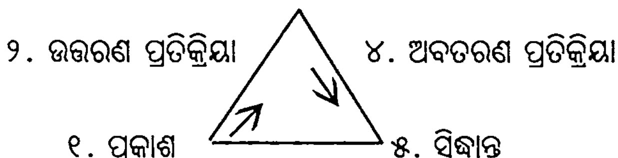
ଆସିଲା ନାଟକୀୟତାର ପ୍ରଶ୍ନ । ନାଟକର ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତି ସହିତ ନାଟକୀୟତା ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ନାଟକୀୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆମେ 'ଡ୍ରାମାଟିକ୍' ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ନାଟକୀୟତା ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ଜୀବନଧର୍ମିତା । ନାଟକରେ ସଂକଟ ସୃଷ୍ଟିହେଲେ ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟତା ଆନୟନରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଭଲ ନାଟକଟିଏ ଉତାରିବାକୁ ହେଲେ ଏହାର 'ଏକ୍ସପୋଜିସନ' ନାଟକୀୟ ବା ଚମତ୍କାର ହେବା ଦରକାର । ଯେଉଁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଶେଷ ଭଲ, ନାଟକଟି ପୂରାପୂରି ଭଲ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତିର ଗୁଣାଗୁଣ ଉପରେ ନାଟକର ଭଲମନ୍ଦ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ସଙ୍ଗୀତ ହେଉଛି ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ବିଶେଷ ଆକର୍ଷଣ । ପ୍ରାଚୀନ ଯୁଗରେ ଏହାର ଆଦର ଯଥେଷ୍ଟ ଥିଲା । ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଯୁଗରେ ମଣିଷର ଜୀବନ ଜଟିଳ ହୋଇ ଉଠିଥିବାରୁ ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ହ୍ରାସ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏଠି ସଙ୍ଗୀତର ଯଥାର୍ଥତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ହେବ । କାରଣ ସଙ୍ଗୀତର ସାଫଲ୍ୟ ନିର୍ଭର କରୁଛି ଦେଶ କାଳ ପାତ୍ର ପ୍ରସଙ୍ଗ ଉପରେ । ଏଣୁ ସଙ୍ଗୀତ ବାସ୍ତବ ଏବଂ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବା ଦରକାର । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସହଂତି ଏବଂ ଔଚିତ୍ୟ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ହେବ ।

ନାଟକୀୟତା ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ । ଏହା ଅବଶ୍ୟ ନାଟକ ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତି ସହିତ ଜଡ଼ିତ । ଊଣା ଅଧିକ ସମସ୍ତେ 'ଡ୍ରାମାଟିକ୍' ବା 'ନାଟକୀୟ' ସମ୍ପର୍କରେ ପରିଚିତ । ନାଟକଟିକୁ ବାସ୍ତବ ତଥା ଆକର୍ଷଣୀୟ କରିବାକୁ ହେଲେ ତା'ର ନାଟକୀୟତା ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେବାକୁ ହେବ । ଏହି ନାଟକୀୟତା ପୁଣି ନିର୍ଭର କରୁଛି ବିଭିନ୍ନ ଉପାଦାନ ଉପରେ । ସେଥିମଧ୍ୟରୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ଅନ୍ୟତମ ଉପାଦାନ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବିନା ଜୀବନର ସ୍ଥିତି କଳ୍ପନା କରିବା ଅସମ୍ଭବ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ଅନ୍ୟତମ ଉପାଦାନ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବିନା ଜୀବନର ସ୍ଥିତି କଳ୍ପନା କରିବା ଅସମ୍ଭବ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପୁଣି ବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ବ୍ୟକ୍ତିର । ବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ (ନିଜ)ର, ବ୍ୟକ୍ତିର ପରିବାର ସହିତ, ସମାଜ ସହିତ ଏବଂ ପ୍ରକୃତି ସହିତ । ସଙ୍କଟ ବା ସଂଘର୍ଷ ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟତ୍ୱ ବହନ କରିଥାଏ । ଏ ସଂକଟ ପୁଣି ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ଥାଇପାରେ କିମ୍ବା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ରହିପାରେ । ବିଭିନ୍ନ ପରିସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟରେ ସଂକଟ ବି ଦେଖାଦେଇପାରେ । ଲଢ଼େଇ କରୁ କରୁ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ ସଂକଟର ସାମ୍ନା ସାମ୍ନି ହୋଇପାରେ । ସଂକଟ

ନାଟକରେ ନ ରହିଲେ ସସ୍‌ପେନ୍ସ ଆସିବନି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଜାବୁଡ଼ି ରଖିବା ପାଇଁ ଏହା ନିହାତି ଦରକାର ।

କେତେକଙ୍କ ମତରେ, ନାୟକ ବା ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ ପାଇଁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବ । ଏଥିପାଇଁ ତାକୁ ନାନା ବାଧାର ସମ୍ମୁଖିନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହାରି ଭିତରେ ନାଟକୀୟତ୍ୱ ଆପେ ଆପେ ଆସିଯିବ । ଆଲୋଚକ ଫ୍ରେଡ଼ାଗଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟ ଚମତ୍କାର ଏବଂ ନାଟକୀୟ ହେବା ଦରକାର । ତା' ନହେଲେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଉତ୍ସାହ ରହିବନି । ଏହା ଆମକୁ ପିରାମିଡ଼୍ ଥିଓରୀ କଥା ମନେ ପକାଇ ଦେଉଛି ।



ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟରୁ ଘଟଣା ଉପରକୁ କ୍ରମଶଃ ଉଠିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରେ । ଏଠି ନାଟକୀୟତା ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟକରେ । ଏହା ଧିରେ ଧିରେ ଚରମ ପରିଣତି ବା କ୍ଲାଇମାକ୍ସରେ ପହଞ୍ଚେ । ସେଠାରୁ ପୁଣି ଖସିବାକୁ ଆରମ୍ଭକରେ ଏବଂ ଶେଷରେ ଏହା ମୀମାଂସା ସୋପାନରେ ପହଞ୍ଚିଥାଏ । କ୍ଲାଇମାକ୍ସର ସ୍ଥାନ ନେଇ ମଧ୍ୟ କିଛି ଧରାବନ୍ଧା ନୀତି ନାହିଁ । ଏହା ମଝିରେ ରହିପାରେ । ଯବନିକା ପତନର କିଛି ପୂର୍ବରୁ ଆସିପାରେ କିମ୍ବା ନାଟକର ଆରମ୍ଭରୁ ମଧ୍ୟ ଆସିପାରେ ଏହିପରି ସାଧାରଣତଃ ଦେଖାଯାଇଥାଏ ।

ନାଟକର ନାଟକୀୟତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ସେଇ ନାଟକର ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତି ଉପରେ, ତା'ର କଳାକୌଶଳ ଉପରେ । ଯେଉଁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ, ମଧ୍ୟ ଏବଂ ଶେଷ ଭଲ, ମୋଟାମୋଟି ନାଟକଟି ଭଲ ବୋଲି ଧରି ନିଆଯାଏ । ଉପସ୍ଥାପନା ରୀତି ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟକକୁ ଆଶାରୁ ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଥାଏ । ଅତି ସାଧାରଣ କଥା ମଧ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନା କୌଶଳ ଯୋଗୁଁ ଅସାଧାରଣ ହୋଇ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ଏହା ଭିତରେ ରହିଥାଏ ନାଟ୍ୟକାରର ଅସଲ ବାହାଦୁରୀ ।

ନାଟକରେ 'ଗତିବେଗ' ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବା ପରିଚାଳକ ଏ ଦିଗଟି ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାନ୍ତି । ନାଟକର ଗତିବେଗ କେଉଁଠି ଝୁଲୁଛ

ବା ଉଠିଯାଉଛି, ସେ ଦିଗପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ ପରିଚାଳକ । ବେଳେ ବେଳେ ଅତି ନାଟକୀୟତା ନାଟକର ମୂଳଭାବକୁ ନଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ତେଣୁ ଏଥିପ୍ରତି ସତର୍କ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହାଛଡ଼ା ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ହେଲା, ନାଟକର ଗଠନକଳା । କୌଣସି ସ୍ଥାନର ଗଠନକଳା ଯଦି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଥାଏ, ତେବେ ସେ ସ୍ଥାନରେ ନାଟକଟି ଝୁଲି ଯାଇଥାଏ । ତେଣୁ ସେଠାରେ ସତର୍କତାର ସହିତ ନାଟକୀୟ ଗଠନ ରୀତିକୁ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ବେଳେ ବେଳେ କ୍ଷେତ୍ର ଉପରେ ଅନେକ ଭୁଲ୍ ଆଖିରେ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏ ସବୁକୁ ସେଇଠି ହିଁ ସଂଶୋଧନ କରାଯାଇଥାଏ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳରେ ନିଜର ବୁଦ୍ଧି ବିବେକ ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତା ମଧ୍ୟ କାମ ଦେଇଥାଏ । କାରଣ ନାଟକର ବ୍ୟାବହାରିକ ଦିଗ ପାଇଁ ଏଗୁଡ଼ିକ ନିହାତି ଦରକାର ।

ନାଟକର ଆଉ ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଲେଖକର ଜୀବନଦର୍ଶନ । ନାଟ୍ୟକାରର ଜୀବନଦର୍ଶନର ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଥାଏ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ । ଏଇ ଜୀବନଦର୍ଶନ କେତେବେଳେ ସିଧାସଳଖ ଥାଏ ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ପରୋକ୍ଷ ଭାବେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏଇ ଜୀବନ ଦର୍ଶନ ହେଉଛି ଜଗତ ଏବଂ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଅନାବିଷ୍କୃତ ସତ୍ୟ । ଏଇ ସତ୍ୟ ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥାଏ ନାଟ୍ୟକାରର ମାନିବିକ ସତ୍ତା । ଏଣୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଅଲଗା ଅଲଗା ହୋଇଥାଏ ।

ଏଣୁ ଭଲ ନାଟକଟିଏ ଉତାରିବାକୁ ହେଲେ ଏଇ ଜିନିଷଗୁଡ଼ିକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ଅର୍ଥାତ୍ ଉପରୋକ୍ତ ଉପାଦାନଗୁଡ଼ିକ ରହିଲେ ଭଲ ନାଟକଟିଏ ହୋଇପାରିବ ।

ଅଭିନୟ

ମଣିଷ ଜୀବନ ସହିତ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଅଭିନୟ । ବାସ୍ତବତାକୁ ଜନତାଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ପହଞ୍ଚାଇଥାଏ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନେତା । ଅନ୍ୟ ପ୍ରକାରେ କହିଲେ ମଣିଷର ଏକ ପ୍ରକାର ରୂପାନ୍ତର ହେଉଛି ଅଭିନୟ । ଅର୍ଥାତ୍ ସେ ଯାହା ନୁହେଁ, ତାହା ହିଁ ତାକୁ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଅଙ୍ଗଚାଳନା ତଥା ବଚନ ବିକ୍ଷେପ ଦ୍ୱାରା ଏହା ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଏଭଳି ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଯେ ସାକାର କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ, ସେ ହେଉଛି ଅଭିନେତା । ବିଭିନ୍ନ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନେତା ନିଜର ଅଭିନୟକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାଏ ଯଥା- ଡାକ୍ତର, ଇଞ୍ଜିନିୟର, ସାଧୁ, ଡକାୟତ, ପ୍ରେମିକ

ଇତ୍ୟାଦି । ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟକୁ ଭୁଲ କହିପାରେ ଏବଂ ମନ୍ଦ ବି କହିପାରେ । ଅଭିନେତା ଯଦି ନିଜର ଚରିତ୍ରଟିକୁ ନିଖୁଣ ଭାବେ ଫୁଟାଇ ପାରିଲା, ତେବେ ପ୍ରଶଂସା ପାଏ । ଏଥିପାଇଁ ତାକୁ ପରିଶ୍ରମ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହି ପରିଶ୍ରମ ଅଙ୍ଗବିକ୍ଷେପ, ବଚନ ଚାତୁରୀ ଦ୍ୱାରା ପରିପୁଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନୟକୁ ଜାରି ରଖିବାକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ସଚଳ ବା ପ୍ରକାଶୋନ୍ମୁଖୀ କରିବାକୁ ହେଲେ ଅଭିନେତା ଯୋଗ, ବ୍ୟାୟାମ, ନାଚ ଆଦି ରୀତିମତ ଅଭ୍ୟାସ କରିଥାଏ । ଅଭିନୟକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼େ ବଚନମାଧୁରୀ । କଥା ଦ୍ୱାରା ମନର ଭାବ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । କଥା ଛବି ଅଙ୍କନ କରେ । ଆଉ ରୁଚି ମଧ୍ୟରେ ଥାଏ ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ । ଏହି ରଙ୍ଗ ସହଜ ସରଳ ହୋଇପାରେ, ଅଙ୍କାବଙ୍କା ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ଯାକୁ କୁହାଯାଏ 'ମଡ୍ୟୁଲେଶନ' । ଏଥିପାଇଁ ଦରକାର ହୁଏ ଦୁଇ ଓଠର ସଞ୍ଚାଳନ । ଧ୍ୱନି ଉତ୍ପାଦନ ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଓଠ, ଜିଭ, ଦାନ୍ତ, ତାଳୁ ଆଦିର ସଞ୍ଚାଳନ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେବାକୁ ହୁଏ । ଧ୍ୱନିକୁ ଅଭିନେତା ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିପାରିଲେ, ବେତାର, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର, ଟେଲିଭିଜନ ତଥା ମଞ୍ଚ ଯେକୌଣସି ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ପଶ୍ଚାତପଦ ହୁଏନାହିଁ । ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ ଆସେ ।

ଏଠାରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ମଧ୍ୟ ଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ରହିଛି । ତେଣୁ ଅଭିନେତାର ଏକ ଲିମିଟେସନ ରହିଛି । କେତେକ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଦେହ ଏପରି ହୋଇଥାଏ ଯେ ସହଜରେ ତାହା ଅଭିନୟକୁ ଆଦରି ନିଏ । ଆଉ କେତେକଙ୍କୁ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ବହୁତ ଶ୍ରମ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଅଭିନୟକୁ ପେଶା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ ନ କଲେ, ଏଥିରେ ଜୀବନ ଆସେ ନାହିଁ । ଯଦି କେହି ଭାବିନିଏ ଯେ, ଅଭିନୟଟା ହେଉଛି ଜନ୍ମଗତ କଳା, ତାହା ମଧ୍ୟ ଭୁଲ ଏଠି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ହେଲା 'ଆଗ୍ରହ' । ଅଭିନୟ ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହ ଏବଂ ଏକାଗ୍ରତା ନଥିଲେ ଜଣେ ଅଭିନେତା ହୋଇପାରିବନି । ଚରିତ୍ରକୁ ଭଲପାଇ ନ ପାରିଲେ ଅଭିନୟ ସାର୍ଥକ ହୁଏନାହିଁ ।

ଅଭିନେତା ଏକ ସଙ୍ଗେ ନିଜକୁ, ଚାରିପଟର ମଣିଷଙ୍କୁ, ପ୍ରତିବେଶୀଙ୍କୁ ଏବଂ ପରିବେଶକୁ ଦେଖେ । ଏଥିପାଇଁ ଗଭୀର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଶକ୍ତି ଦରକାର । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ । ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ଉଚିତ । ଅଭିନୟରେ ଅଭିନେତାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିପ୍ରକାଶକୁ 'ମ୍ୟାନରିଜିମ୍' କୁହାଯାଏ । ସ୍ରଷ୍ଟା ଯେମିତ

ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ନିଜକୁ ହଜେଇ ଦିଏ, ଠିକ୍ ସେହିପରି ଅଭିନୟ ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀକୁ ଶିଖିବାକୁ ପଡ଼େ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଦୁଃଖ ସୁଖ, ବ୍ୟଥା ବେଦନା । ହସକାନ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ନିଜକୁ ନିର୍ବିକାର ଭାବେ ଗଢ଼ି ତୋଳିବା ହିଁ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଦିଗ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ ନୈର୍ବ୍ୟକ୍ତିକ ଭାବ । ଅବଶ୍ୟ ସବୁକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥାଏ । ତଥାପି କିଛି ସମୟପାଇଁ ଆତ୍ମକେନ୍ଦ୍ରିକତାକୁ ଭୁଲିଯିବାକୁ ପଡ଼େ । ତାହେଲେ ଯାଇ ଅଭିନୟ ସଫଳ ହେବ । ମାଟିଭଳି ସେ ହେବ ନରମ । ଅର୍ଥାତ୍ କୁମ୍ଭାର ପାଇଁ ମନଲାଖି ବସ୍ତୁ ବିନ୍ୟାସରେ ଯେମିତି କୌଣସି ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି ନହୁଏ । ବିଶେଷ ଅଭିଜ୍ଞତା, ବିଶେଷ ଶିକ୍ଷାର ଉପରେ ହିଁ ବସ୍ତୁଗତ ସତ୍ୟତାର ସ୍ଥାନ ।

ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଜୀବନରେ ସଂଗୃହୀତ ଅନୁଭୂତିର ସ୍ୱଚ୍ଛ ପରିପ୍ରକାଶ । ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କଲାବେଳେ ଅଭିନେତା ନିଜ ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଭିତରେ ସେହି ଚରିତ୍ରଟିକୁ ଖୋଜି ବୁଲେ । ସେଇଥିପାଇଁ Experience of the Actor ଉପରେ ଅନେକ ସମୟରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଗୋଟାଏ ସୁପ୍ତ ଜାତି ଭିତରୁ ଅଭିନେତାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସୁସୁପ୍ତି ଭିତରୁ ତାକୁ ଟାଣି ବାହାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଫଳରେ ତା'ର ରକ୍ତମାଂସ ଅସ୍ଥିମଜ୍ଜା ସବୁଠି ଜୀବନ୍ତ ଛାପ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ବେଳେ ବେଳେ ଅଭିନୟକୁ ଜୀବନ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ଅଭିନେତା ବିଭିନ୍ନ ପେଣ୍ଟିଂ, ଡ୍ରଇଂ, ଛବି ଆଦିର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଥାଏ । ମେକଅପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରର ଆଙ୍ଗିକ ସଜ୍ଜୀକରଣକୁ ଅଭିନେତା ଜୀବନ୍ତକରି ଗଢ଼ି ତୋଳେ । ଅଭିନୟ ଜଗତର ଭାଷାରେ ସାଜସଜାର ଅଭିନୟକୁ 'ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ' କୁହାଯାଏ । ଅଭିନୟର ସାଫଲ୍ୟ ପାଇଁ ଆଙ୍ଗିକ, ବାଚିକ ଏବଂ ଆହାର୍ଯ୍ୟ – ସବୁପ୍ରକାର ଅଭିନୟର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଏତେ ସବୁ ପରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟ ଫସରଫାଟି ଯାଇପାରେ । ସେଥିପାଇଁ 'ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ' ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

ଅଭିଜ୍ଞତା ମାଧ୍ୟମରେ ଯଦି ଅଭିନେତା ବୁଝିପାରେ, ତେବେ ତାହା ହିଁ ହେଲା 'ଉପଲବ୍ଧି' । ଏଇ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ଛଳଛଳ କରିଉଠେ କିମ୍ବା ପଥର ପରି ନିଶ୍ଚଳ ହୋଇଯାଏ କିମ୍ବା ଫେନିଳ ସାଗରର ଉନ୍ମାଦ ଉତ୍ତେଜନାରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସମୁଦ୍ର ସ୍ନାନ କରାଏ । ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ପ୍ରତିଟି ଅନୁଭୂତି ସଜୀବ ଏବଂ ସପ୍ରତିଭ ହୋଇଉଠେ । ଏହିପରି ଭାବେ ଏକପ୍ରକାର ଅସମାନ୍ୟ ଦିପ୍ତିରେ ଅଭିନେତାର ଅନ୍ତର ଜ୍ୟୋତିର୍ମୟ ହୋଇଉଠେ । ଏ ସବୁର ମୂଳରେ ଗୋଟିଏ କଥା ଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି

'ନିମଗ୍ନତା' । ଏହା ଅଭିନୟକୁ ଜୀବନ୍ତ କରେ । ଆମେରିକାରେ ଶେଖନାର ଏହି ନିମଗ୍ନତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଅନ୍ତି । Environmental Theatre ରେ ରିଚାଡ୍ ଶେଖନାର ବେଶ କିଛିକାଳ ଏହି ନିମଗ୍ନତାର କସରତ ଆରମ୍ଭ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ମଥା, ଅଣ୍ଟା ଏବଂ ଶରୀର ଉପର ଅଂଶକୁ କ୍ରମାଗତ ଘୁରାଇବାକୁ ହୁଏ । ଏହାକୁ Association Exercise କୁହାଯାଏ । ଏଇ ଅନୁଶୀଳନରେ ସାତ୍ତ୍ୱିକତା କେତେଦୂର ଆସିପାରେ କହିହଉନି, ତେବେ ନିମଗ୍ନତା ନିଶ୍ଚୟ ଆସିବ । ମନଯୋଗ ବଢ଼ିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ବିଶ୍ୱରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପାଦନ କରିଥାଏ ଅଭିନୟ । ଏଠି ଅଭିନେତାର ଗୁରୁ ଦାୟିତ୍ୱ ରହିଛି । ସମୟ ଏବଂ ସୁଯୋଗର ସତ୍ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଏ ଅଭିନେତା । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଷ୍ଟାନିସ୍ଲାଭସ୍କିଙ୍କର My Life in Art ଗ୍ରନ୍ଥଟି ବେଶ୍ ଉପାଦେୟ । ଭରତମୁନି ଅଭିନେତାକୁ ତା ନିଜ ବାଟରେ ଛାଡ଼ି ଦେଇଛନ୍ତି । ଅଭିଜ୍ଞତା ଭିତରୁ ଅଭିନୟ ଶାଣିତ ହୋଇଉଠେ । ଅର୍ଥାତ୍ ସଫଳ ଅଭିନୟର ଚାବିକାଠି ହେଉଛି- ଅଭିନେତାର ଯତ୍ନ, ପରିଚ୍ଛନ୍ନତା ଏବଂ ଏକାଗ୍ରତା ।

ସମସ୍ତଙ୍କ ସାମ୍ନାରେ କିଛି କରି ଦେଖାଇବାର ଲାଳସା ହିଁ ଅଭିନେତାକୁ ଆଗେଇ ନିଏ । ପରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ପରିସ୍ଥିତି ତାକୁ ଆଉ ପାଦେ ଠେଲିଦିଏ । ତେଣୁ ତା' ଭିତରର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି ତାକୁ ଅତିବ୍ୟସ୍ତ କରିପକାଏ । ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ତା' ଭିତରେ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟିହୁଏ । କଳ୍ପନାରେ ରୂପନିଏ ଅନେକ ଅଭାବନୀୟ ଘଟଣା । ତା'ରି ଭିତରୁ ବାହାରି ଆସେ କବି, ଚିତ୍ରକର, ଗାୟକ, ଖେଳୁଆଡ଼ ବା ନର୍ତ୍ତକୀ । ଏମିତି କେତେ କ'ଣ ! ଏହିପରି ଭାବେ ମଣିଷ ଭିତରର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି କ୍ରମାଗତ ଭାବେ ତାକୁ ଠେଲିଥାଏ । ଏଇ ପେଲିବା ହିଁ ତାକୁ ବିସ୍ଫୋରଣର ସମ୍ମୁଖିନ କରାଏ । ଏଇଠି ସେ ହୋଇଯାଏ ଅଭିନେତା । ତା' ଭିତରର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଶକ୍ତି ଆଖି ସାମ୍ନାରେ ଦେଖୁଥିବା ଅନେକ ରୂପର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପାଦନ କରେ । ଏଠାରେ ଅଭିନେତା ତା' ଚାରିପଟୁ ଅଭିଜ୍ଞତା ସଂଗ୍ରହ କରେ । ଅଭିଜ୍ଞତା ପରିପୁଷ୍ଟ ହେଲେ ଜନ୍ମନିଏ କଳ୍ପନା । କିଛି କରି ଦେଖାଇବାର ବ୍ୟଗ୍ରତା ଭିତରୁ ବାହାରି ଆସେ ଅଭିନେତାର ସ୍ୱରୂପଟି । କେହି ହୁଏତ କହିପାରେ ଯେ ସାମାଜିକ ବା ରାଜନୈତିକ କାରଣରୁ ସେ ଅଭିନୟକୁ ଆଦରି ନେଇଛି । ମଣିଷର ଭାଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ସେ ଅଭିନୟ କରୁଛି । କିନ୍ତୁ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଅଭିନେତାଟି ଯେଉଁ ମନ ନେଇ ଅଭିନୟ ଜଗତକୁ ଆସେ ସେ ମନଟି

କିନ୍ତୁ ପୂରାପୂରି ଅଲଗା । ସମସ୍ତଙ୍କ ସାମ୍ନାରେ ସେ ତା' ଚାରିପଟର ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ଅଭିନୟ କରି ଦେଖାଏ । ସେଇଥିରେ ହିଁ ଅଭିନେତାର ଶାନ୍ତି । ନିଜ ଭିତରଟାକୁ ଅନ୍ୟର ସାମ୍ନାରେ ବିବୃତ କରି ବାହାବା ନେବାକୁ କିଏ ନ ଚାହେଁ ?

ବିଭିନ୍ନ ଗଣ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନୟ

ଅଭିନୟ ଜଗତର ପରିସୀମା ବ୍ୟାପକ । ଜୀବନର ପ୍ରତିଟି କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଣିଷ ନିଜର ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥାଏ । କେତେବେଳେ ପୁତ୍ର, କେତେବେଳେ ପିତା, କେତେବେଳେ ଭ୍ରାତା, କେତେବେଳେ ସ୍ୱାମୀ, କେତେବେଳେ ଅଫିସର, କେତେବେଳେ ଶିକ୍ଷକ ଇତ୍ୟାଦି ବିଭିନ୍ନ ଭୂମିକା ସେ ନିର୍ବାହ କରେ । ତେବେ ମଣିଷର ଅଭିନୟ ପିପାସାକୁ ଚରିତାର୍ଥ କରିଥାଏ ବିଭିନ୍ନ ଗଣ ମାଧ୍ୟମ ଗୁଡ଼ିକ ଯଥା- ରେଡ଼ିଓ, ଟେଲିଭିଜନ, ଫିଲ୍ମ ଏବଂ ମଞ୍ଚ । ଏ ସବୁ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହେଲେ କେତୋଟି ବିଶେଷ ଦିଗପ୍ରତି ମଣିଷକୁ ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଦିଗ ହେଲା Psychological Gesture ବା PG । ମାନସିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଅଭିନେତାର ମାନସିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କ'ଣ ? ସେ କ'ଣ କରୁଛି ? ଏ ସବୁର ଉତ୍ତର ତାକୁ ଖୋଜି ପାଇବାକୁ ହେବ । ମନେ କରନ୍ତୁ ଆପଣ ଜଣେ ଅଭିନେତାକୁ କହିଲେ 'କର' । ସେ ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ଉତ୍ତର ଦେବ - 'କ'ଣ କରିବି' ? ପୁଣି ଥରେ ତାକୁ କହିଲେ 'କର' । ଏଥର ସେ କିଛି କ୍ଷଣ ଚୁପ୍ ହୋଇଗଲା । ତା'ପରେ କିଛି କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ଏହି ଚୁପ ହୋଇଯିବାର କାରଣ ହେଲା, ଅଭିନେତାଟି Psychological Gesture ସମ୍ପର୍କରେ ଅବହିତ ନୁହେଁ । ଏଥର କୁହନ୍ତୁ- 'ଝରକା ବନ୍ଦକର' । ସେ ଝରକା ବନ୍ଦ କରିବାକୁ ଗଲା । କିନ୍ତୁ ଅଭିନେତାଟି ଯଦି ବୁଦ୍ଧିମାନ ହୋଇଥାଏ ତେବେ ସେ ଜାଣିବାକୁ ଚାହିଁବ, "କାହିଁକି ଝରକା ବନ୍ଦ କରିବି ।" ସେ କାହିଁକି ଭିତରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଯାଏ ମାନସିକ ସନ୍ତୁଳନ । ଝରକା ବନ୍ଦ କରିବା ଏବଂ ନ କରିବା ଦୁଇଟି କାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନେତାର ମନ ଉପରେ ଦୁଇଟି ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟିକରେ ।

ଅଭିନୟର ବିଭିନ୍ନ ମାଧ୍ୟମଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମେ ଆସେ 'ମଞ୍ଚ' । ମଞ୍ଚରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଜୀବନର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ମୁକ୍ତିଲାଭ କରେ । ସେଇଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି "The Stage is Larger than life." ସ୍ୱାଭାବିକ ଜୀବନ କହିଲେ କିଛି ଗୋଟାଏ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗକୁ ବୁଝାଏ । ଏଇ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗଟି ସାକାର ଲାଭ କରେ ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ବାଚ୍ୟିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ । ଅଭିନେତାର ମଞ୍ଚରେ ଅବସ୍ଥାନ ଅନୁଯାୟୀ ଅଭିନୟ ନିରୂପିତ ହୁଏ । ଧରାଯାଉ up stage ରେ ଥିଲାବେଳେ ଜଣେ ଅଭିନେତା ଯେଉଁଳି

ଉଚ୍ଚାରଣ-କରିବ ନାହିଁ । ଏଠି ପ୍ରକ୍ଷେପଣର ଜୋର୍ କିଛିଟା କମିଯିବ । Down stage ଏବଂ Apronରେ ଥିଲାବେଳେ ଏହି ଜୋର ଆହୁରି କମିଯିବ । ଅବଶ୍ୟ ବେଳେବେଳେ ପରିଚ଼ାଳକର ମତ ଅନୁଯାୟୀ ଏ ସବୁ ବଦଳିଯାଏ । ପରିଚ଼ାଳକ ଯେମିତି ଚାହିଁବେ ଅଭିନେତା ସେପରି କରିବାକୁ ବାଧ । Down Stageରେ ଜୋର୍‌ରେ କଥା କୁହାଯାଇପାରେ । ଏଣୁ ଏଠି ସ୍ୱାଭାବିକ ପକ୍ଷେପଣର ନିୟମ upstage ରେ ଜୋର ଏବଂ ସେଠାରୁ Apron ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଧିରେ ଧିରେ କମିଯାଏ ।

ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ମିଡ଼ିୟମ ହେଉଛି 'ଫିଲ୍ମ' । ଫିଲ୍ମରେ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହେଲେ ଗୋଟିଏ କଥା ପ୍ରଥମେ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ, ତାହା ହେଲା "Act as in Life" । ଅର୍ଥାତ୍ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ କାର୍ଯ୍ୟଭଳି ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହେବ । ଟେଲିଭିଜନ ମେଡ଼ିଆ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଏହି ନିୟମ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ତମେ ଯେଭଳି ଭାବେ ଉଠୁଛ, ବସୁଛ, ଖାଉଛ, ବୁଲୁଛ, ଠିକ୍ ସେହିପରି ଭାବେ କ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦନ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଯାହା କିଛି କରାଯିବ, ସବୁ ଚରିତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ହେବ । ମନେକରାଯାଉ, ଜଣେ ଅଭିନେତାକୁ ଡାକ୍ତର ଭୂମିକାରେ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହେବ, ଏଠି ଅଭିନେତାଙ୍କ ଜଣେ ଡାକ୍ତରଙ୍କ ହାବଭାବ, କଥାବାର୍ତ୍ତା, ଚାଲିଚଳନକୁ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ବା Observation କରିବାକୁ ହେବ । ସେହି ଡ଼ାକ୍ତରଙ୍କ ପରି ଅଭିନୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ହେବା ଦରକାର । କାରଣ ଏଇ ଅଭିନେତାଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କ୍ରିୟାକୁ ଧରି ରଖିବା ପାଇଁ କ୍ୟାମେରା ଥାଏ । କ୍ୟାମେରା ଲେନ୍ସରେ ଅଭିନେତାର କ୍ରିୟାକଳାପ କେତେବେଳେ Long shot କେତେବେଳେ Close up କେତେବେଳେ Big close up ଦ୍ୱାରା ଧରି ରଖାଯାଏ । ଏ ସବୁ ଘଟିଥାଏ ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ । ତେବେ ଏଠି ଅଭିନେତା ଖୁବ୍ ସଚେତନ । ତା'ର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କ୍ରିୟା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବା Restricted । ଧରାଯାଉ Big Close upରେ ଜଣେ ଅଭିନେତା ଚକ୍ଷୁକୁ ଡାହାଣରୁ ବାମ ଆଡ଼କୁ ଘୁରାଇବାକୁ ହେବ । ଏଠି ସାବଧାନତା ଦରକାର । ଆବଶ୍ୟକତା ଠାରୁ ଅଧିକ ଘୁରାଇଲେ କ୍ୟାମେରା ଫ୍ରେମ ବାହାରକୁ ତାହା ଚାଲିଯିବ । Long shotରେ ଅଭିନେତା ଯେମିତି ଚାହିଁଲେ କରିପାରେ । ତେବେ ସବୁବେଳେ ଅଭିନେତାକୁ କ୍ୟାମେରା ଆଉ ତା'ର ଲେନ୍ସକୁ ଚାହିଁ କ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ତେଣୁ ଏହି କ୍ରିୟାକଳାପ କେତେବେଳେ ସ୍ୱାଭାବିକ, କେତେବେଳେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବା ସୀମିତ ହୋଇପାରେ ।

ଏହି ମେଡ଼ିଆର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସୋପାନ ହେଲା- 'ବେତାର' । ଏଇଟି ହେଲା

ତୀକ୍ଷ୍ଣ ମାଧ୍ୟମ । ଦେଖିବା ଏବଂ ଶୁଣିବା ଭିତରେ ଅନେକ ଫରକ । ଏହା ଶ୍ରାବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହୋଇଥିବାରୁ, ଏଠି ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ମାଇକ୍ରୋଫୋନ୍‌ର ସାହାଯ୍ୟ ଏଠି ଦରକାର । କେତେବେଳେ ଦୂରରୁ ପୁଣି କେତେବେଳେ ପାଖରୁ ସଂଳାପ କହିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ସବୁଠି ଦରକାର ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱରର Modulation ! ବିଭିନ୍ନ ଢଙ୍ଗରେ ଦାନ୍ତ, ଓଠ, ଜିଭ ଆଦି ସାହାଯ୍ୟରେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବାକୁ ହୁଏ । ବେତାର ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟକୁ ଶ୍ରାବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପକାଯାଇଥାଏ । ଜଣେ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ଦେଖୁନାହିଁ, ଶୁଣୁଛି । ଏଣୁ ଏଇଟି ହେଉଛି ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମାଧ୍ୟମ ।

ବିଭିନ୍ନ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନେତାକୁ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଅଭିନେତାର ଦାୟିତ୍ୱ ବଢ଼ି ଯାଇଥାଏ । କେଉଁ ମାଧ୍ୟମ ପାଇଁ କେଉଁ ପ୍ରକାର ମାନସିକତା ଦରକାର, ତାକୁ ଅନୁସରଣ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସତତ ଅଭିନେତାକୁ ସଚେତନ ହେବାକୁ ହୁଏ ।

ଅଭିନୟର ସୀମାସରହଦ

ଅଭିନୟ ପରିଭାଷା

ଅଭିନୟ ? ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା । ଅଭିନୟ ବ୍ୟତିରେକେ ନାଟକ ଅସଫଳ । ଅଭିନୟକୁ ଏକପ୍ରକାର ସେତୁ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ, ଯାହାର ଗୋଟିଏ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଥାଏ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଅନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଥା'ନ୍ତି ଦର୍ଶକ । ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଏକାକାର କରିଥାଏ ଅଭିନୟ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଚଳପ୍ରଚଳ, କଥନ ଏବଂ ଅଙ୍ଗପରିଚାଳନା ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନେତା-ଅଭିନେତ୍ରୀଗଣ ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଥାନ୍ତି । ଏହି ଉପସ୍ଥାପନା ଭଙ୍ଗୀ ହେଉଛି ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ଯଥା- Presentational Form ଏବଂ Representational Form । ପ୍ରେଜେଣ୍ଟେସନାଲ ଫର୍ମକୁ ଏକରକମ ମୁକ୍ତ ଫର୍ମ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ଧରିନିଆଯାଉ, ମଞ୍ଚ ଖାଲି । ଏହା ଉପରେ ଜଣେ ମାତ୍ର ଅଭିନେତା । ସେ କହୁଛି- "ଆଖି ଆଗରେ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଅଗ୍ନିପିଣ୍ଡ । ତା'ର କିଛି ଦୂରରେ ବିଶାଳ ବନାନୀ । ତା'ଭିତରୁ ଛୁଟି ଆସୁଥିବା ଘୋଡ଼ାର ପଥରୋଧ କଲି ଏକା ମୁଁ ।" ଏଠାରେ ଜଣେ ମାତ୍ର ଅଭିନେତା କେବଳ କଣ୍ଠସ୍ୱର, ହାତଗୋଡ଼ ଚାଳନା ଏବଂ ଚକ୍ଷୁଦ୍ୱାରା ସମସ୍ତ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା କରନ୍ତି ।

କେତେବେଳେ ସେ ସୈନିକ ଭଳି ଆଗେଇଯାଏ ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ଘୋଡ଼ାଭଳି ଦୌଡ଼ୁଥାଏ । ସତ କହିବାକୁ ଗଲେ ମଞ୍ଚ ଖାଲି । ଏଠି କୌଣସି ସାଜ ସଜା ନଥାଏ । କେବଳ ଅଭିନେତା ନିଜର ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ସଂଳାପ ସମୃଦ୍ଧ ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ରଚନା କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଏହା ପ୍ରେଜେଣ୍ଟେସନାଲ ଫର୍ମ କୁହାଯାଏ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆସନ୍ତୁ ରିପ୍ରେଜେଣ୍ଟେସନାଲ ଫର୍ମ ପାଖକୁ । ଏଠାରେ ଆମକୁ ବାସ୍ତବତାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଥାଏ କିଛି ନା କିଛି ଉପାଦାନ । ଧରିନିଆଯାଉ ମଞ୍ଚରେ ରହିଛି ଜଳୁଥିବା ଅଗ୍ନିପିଣ୍ଡ । ତା' ପାଖରେ ଜଙ୍ଗଲ । ଜଙ୍ଗଲର ଗଛସବୁକୁ Upstageରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ସମୁଦାୟ ଦୃଶ୍ୟପଟଟି ସୁସଜ୍ଜିତ ରହିଛି । ବର୍ତ୍ତମାନ ଅଭିନେତା ନିଜର ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଛି । ତାକୁ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଅଗ୍ନିପିଣ୍ଡ କିମ୍ବା ଜଙ୍ଗଲର ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଲା ନାହିଁ । ବାସ୍ତବତାର ସହିତ ମୁହାଁମୁହିଁ ସେ । ଏଣୁ ଏହାକୁ କୁହାଗଲା ରିପ୍ରେଜେଣ୍ଟେସନାଲ ଫର୍ମ । ଗୋଟିଏ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ଅଭିନେତା ଯାହା ନୁହେଁ, ତାକୁ ତାହା ହିଁ ସାଜିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସେହି ଚରିତ୍ରର ଦୈହିକ ଏବଂ ମାନସିକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଭିତରେ ନିଜକୁ ମିଶାଇ ଦେଇଥାଏ ଅଭିନେତା । ତା'ପରେ ଓହ୍ଲାଇ ଆସେ ମଞ୍ଚକୁ, ରେଡ଼ିଓକୁ ବା ଫିଲ୍ମ ଜଗତକୁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଯାହା ଆମ ଜୀବନରେ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ, ତାକୁ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଭାବି ନେଇ କିଛିଟା ଅଭ୍ୟାସଦ୍ୱାରା ଯାହା ରୂପାୟନ କରାଯାଏ, ତାହାହେଲା ଅଭିନୟ ।

ପ୍ରକାର ଭେଦ

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆସନ୍ତୁ ଅଭିନୟ ବିଷୟରେ ଆଉ କିଛି ଜାଣିବା । ସାଧାରଣତଃ ଅଭିନୟ ଚାରିପ୍ରକାର ଯଥା- ଆହାର୍ଯ୍ୟ, ବାଚିକ, ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ସାତ୍ତ୍ୱିକ । ଯେଉଁ ଭୂମିକାରେ ଅଭିନେତା ଜଣକ ଅଭିନୟ କରୁଥିବେ, ସେଇ ଚରିତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ସେ ନିଜକୁ ଦୈହିକ ସାଜସଜା କରିବେ । ଅନୁରୂପ କସ୍‌ଟିଉମ୍ ବ୍ୟବହାର କରିବେ । ଅର୍ଥାତ୍ ସେହି ଚରିତ୍ର ଅନୁରୂପ ତାଙ୍କୁ ସାଜିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସୋପାନ ହେଉଛି ବାଚିକ ଅଭିନୟ । ଚରିତ୍ର ଅନୁରୂପ କିଛିଟା କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ଅଭିନେତାଙ୍କୁ । ଏଇ ସଂଳାପ ପ୍ରକ୍ଷେପଣକୁ କୁହାଯାଏ ବାଚିକ ଅଭିନୟ । ଏହାପରେ ଆସୁଛି ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ । ଅଭିନେତା ନିଜର ହାତଗୋଡ଼ ଚାଳନା କରି ଅଙ୍ଗ ବିକ୍ଷେପ ଦ୍ୱାରା ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । କାହାକୁ ସେ ହାତ ହଲାଇ ଚାଲିଯିବାକ୍

ଆଦେଶ ଦେଉଛି, କିମ୍ବା ଚକ୍ଷୁକୁ ଲାଲ୍ ଟହ ଟହ କରି ନିଜର ରାଗ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି କିମ୍ବା କାକୁତି ମିନତି ହୋଇ ସାହାଯ୍ୟ ଭିକ୍ଷା କରୁଛି । ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ଏଇ ଯେଉଁ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରାଗଲା, ତାହା ହେଲା ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ । ଶେଷ ସୋପାନଟି ହେଉଛି ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ । ବାସ୍ତବରେ ଏହା ହେଉଛି ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଏକ ବିରଳ ମୁହୂର୍ତ୍ତ । ଖୁବ୍ କ୍ୱଚିତ୍ ଏହା ଶିଳ୍ପୀ ବା ଅଭିନେତାର ଜୀବନରେ ଆସିଥାଏ । ଏ ସବୁ ମିଶି ଅଭିନେତାକୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଦୁନିଆକୁ ନେଇ ଆସେ । ଏଇ ସାର୍ବିକ ଅଭିନୟ ଅଭିନେତାକୁ ଏକ ନୂଆ ସ୍ପର୍ଶ ଦେଇଥାଏ । ସେ, ଭିତରେ ଏବଂ ବାହାରେ ସ୍ପନ୍ଦନ ଅନୁଭବ କରେ । ଅନେକ କିଛି ଗ୍ରହଣ କରେ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ – ଏଇ ଦୁଇଜଣକ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ବ୍ୟାପାରଟା ସୀମାବଦ୍ଧ । ଏଇ ପ୍ରକାର ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟର ସଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ।

ଆବଶ୍ୟକତା

ଜଣେ ଅଭିନେତାର ସବୁଠୁଁ ବଡ଼ ଆବଶ୍ୟକତା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟକର୍ମ ପ୍ରତି ତା'ର ଆଗ୍ରହ । ଅହର୍ନିଶ ତା' କର୍ଣ୍ଣ ଗହ୍ୱରରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହେଉଥିବ ନାଟକର ମୂର୍ଚ୍ଛନା । ଫଳରେ ଅତି ଶୀଘ୍ର ସେ ନାଟକୀୟ ସଂଳାପ ମୁଖସ୍ଥ କରିପାରିବ । ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅଭିନେତା ପୂରାପୂରି ମିଶିଗଲେ ତା' ମନ ଭିତରେ ଏକ ନୂଆ ଦୁନିଆ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଏକ ନୂଆ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ସେହି ଅନୁଯାୟୀ ତା'ର ଅଙ୍ଗବିକ୍ଷେପ ରୂପନେବ । ଦେହମନ ଅଙ୍ଗସୌଷ୍ଟବ ହୋଇଉଠିବ ଅତ୍ୟନ୍ତ କମନୀୟ । ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ଅଭିନେତା ଆଖି, ହାତ, ପାଦକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ନମନୀୟ କରି ପାରିବ । ଏହାପରେ ଅଭିନେତା କଣ୍ଠସ୍ୱର ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବ । କଣ୍ଠସ୍ୱରକୁ ଉଠାଇବା – ପକାଇବା ସହିତ ଜିହ୍ୱା ଏବଂ ଓଷ୍ଠଚାଳନାକୁ ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁସାରେ ରୂପଦେବା ପ୍ରତି ଅଭିନେତା ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବା ବିଧେୟ । ବିଭିନ୍ନ ମଣିଷର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ କଣ୍ଠସ୍ୱରକୁ ଅନୁସରଣ କରି ଅଭିନେତା ରୂପ ଦେବ । ସୁସ୍ଥ ଦେହ ଏବଂ ମନର ଅଧିକାରୀ ହୋଇପାରିଲେ, ଅଭିନେତାର ଆଗ୍ରହ ତଥା ଶିଖିବାର ପ୍ରବଣତା ବୃଦ୍ଧିପାଇବ ।

ଶରୀର ପରିଚର୍ଯ୍ୟା

ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଶରୀର ପରିଚର୍ଯ୍ୟା ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ । ଦେହ

ଏବଂ ମନ, ଉଭୟର ବ୍ୟାୟାମ ନିହାତି ଜରୁରୀ । ଅଭିନେତା ନିଜ ପାଦ, କମର, ହାତ, କାନ୍ଧ ଆଦିକୁ ଅତିକମ୍‌ରେ ତିନିଥର ଘୂରାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଏସବୁର ରୀତିମତ ବ୍ୟାୟାମ ହୋଇପାରିବ । ଶରୀରର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗର ବ୍ୟାୟାମ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତାର ଦେହ ଏବଂ ମନ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଏବଂ ସଜା ରହିପାରିବ । କାନ୍ଧ ଉପରେ ମଥାକୁ ବାମ ଏବଂ ଡାହାଣ କରି ଘୂରାଇବାକୁ ହେବ । ମଥାର ବ୍ୟାୟାମ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାପରେ ଆଖିକୁ ମଧ ସେହିପରି ଘୂରାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଆଖିରେ ବ୍ୟାୟାମ ବେଳେ ମଥା କିମ୍ବା ଚିବୁକ ହଲିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ହାତ ମୁଠାଇ, ଖୋଲି ଘୂରାଇ ହାତର ବ୍ୟାୟାମ କରିବାକୁ ହେବ । ଶରୀରର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗର ବ୍ୟାୟାମ ଏହିପରି ପ୍ରତିଦିନ କଲେ ଶରୀର ନମନୀୟ ହେବ । ସର୍ବାଙ୍ଗ ଆସନ, ଧନୁରାସନ, ପଶ୍ଚିମ ଉତ୍‌ଥା ଆସନ ଆଦିଦ୍ୱାରା ମଧ ଶାରୀରିକ ଅଙ୍ଗଚାଳନା ସୁଚାରୁରୂପେ ହୋଇପାରିବ ।

ଅଭିନୟରେ କଣ୍ଠ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । କଣ୍ଠଠାରୁ ପାକସ୍ଥଳୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଂଶ ହେଉଛି ସ୍ୱରଯନ୍ତ୍ର । କଣ୍ଠର ବ୍ୟାୟାମ ଦ୍ୱାରା ସ୍ୱରଯନ୍ତ୍ର ସ୍ୱଚ୍ଛ, ଦୃଢ଼ ଏବଂ ସାବଲୀଳ ରହିପାରିବ । ମୁଖ ଖୋଲି ଆ... ଆ... କରିବା ଦ୍ୱାରା ଗଳା, ବୁକୁ ଏବଂ ମଥା ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହେବ । ଅ, ଆ, ଇ, ଉ – ଏଇ ଚାରୋଟି ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଚାରଣ କଲେ ସ୍ୱରଯନ୍ତ୍ରରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର କମ୍ପନ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଫଳ୍‌ରେ ଗଳା, ଓଠ, ଦାନ୍ତ, ଜିଭ ଆଦିର ବ୍ୟବହାର ପ୍ରତି ଅଭିନେତା ସଚେତନ ହୋଇପାରିବ । ପରେ ପରେ କ, ଚ, ଟ, ତ, ପ ଏବଂ ଖ, ଦ, ଠ, ଥ, ଯ ବର୍ଣ୍ଣଗୁଡ଼ିକୁ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଳ୍ପପ୍ରାଣ ଏବଂ ମହାପ୍ରାଣ ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଚାରଣ କିଛିଟା ସହଜ ହୋଇଉଠିବ । ଦୁଇ ଓଠ ଦ୍ୱାରା ମୁଖକୁ ବନ୍ଦ କରି 'ଉ' ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଚାରଣ କରନ୍ତୁ । ବର୍ତ୍ତମାନ ନାସିକା ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତୁ । ଏ ବ୍ୟାୟାମ ଶେଷ ହେଲେ 'ସିଂହାସନ' କରନ୍ତୁ । ଏହାଦ୍ୱାରା ହାତ, ପାଦ, ଜିଭ, କଟୀ, ଚକ୍ଷୁ ଆଦିର ସଞ୍ଚାଳନ ତୀବ୍ର ହେବ । ଏହି ପ୍ରକାରେ ନିୟମିତ ବ୍ୟାୟାମ କରିପାରିଲେ ଦେହ, ମନ, କଣ୍ଠ ନମନୀୟ ହୋଇପାରିବ । ଅଭିନୟ ଯେହେତୁ ଏକ ଧର୍ମୀୟ କର୍ମକାଣ୍ଡ, ପ୍ରତିଦିନ କିଛି ନା କିଛି ଅଭ୍ୟାସ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ ସରଳ, ସାବଲୀଳ ଏବଂ ପରିମାର୍ଜିତ ହୋଇପାରିବ ।

ଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ

ଅଭିନୟରେ ଆଉ ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ ।

ଏହା ହେଉଛି ଦ୍ୱିବିଧ ଯଥା- ଫିଜିକାଲ ପର୍ସୋନାଲିଟି (Physical Personality) ଏବଂ ଇଣ୍ଟେଲେକ୍‌ଚୁଆଲ ପର୍ସୋନାଲିଟି (Intellectual Personality) । ନାଟକର ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନେତା ଅଭିନୟ କରିବେ, ସେହି ଚରିତ୍ରର ଦୈହିକ ବିବରଣ ସହିତ ଅଭିନେତା ନିଜକୁ ଭଲଭାବେ ମିଶାଇଦେବା ଉଚିତ । ଚରିତ୍ର କେତେ ଲମ୍ବା ହେବ, ପାଦର ରଙ୍ଗ କିପରି ହେବ, କେଶର ରଙ୍ଗ କିପରି ହେବ, ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛେଦ କିପରି ହେବ, ଜିହ୍ୱା କିପରି ପରିଚାଳିତ ହେବ - ଏ ସବୁ ହେଲା ଦୈହିକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବା ଫିଜିକାଲ ପର୍ସୋନାଲିଟି । ଚରିତ୍ରଟି ଯଦି ଐତିହାସିକ ହେବ, ତା'ହେଲେ ତା'ର ବିବରଣ ଖୋଜିବାକୁ ହେବ ଇତିହାସର ପୃଷ୍ଠା ଭିତରୁ କିମ୍ବା ମିଉଜିୟମ୍‌ର ସାଇତା ଦସ୍ତାବିଜ ମଧ୍ୟରୁ । କିମ୍ବା ଯଦି ଚରିତ୍ର ଆମର ଚିହ୍ନାଜଣା ହୁଏ, ତେବେ ତାକୁ ଏଇ ଧୂଳିମାଟିର ପୃଥିବୀର ମାନଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଖୋଜିବାକୁ ହେବ । ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ଏଇ ସବୁ ଦିଗ ଉଲ୍ଲେଖ ନ ଥାଇପାରେ । ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ଚରିତ୍ର ଭଳି ଅନ୍ୟକୌଣସି ଜୀବନ୍ତ ଲୋକକୁ ଖୋଜିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଅଭିନେତା, ଚରିତ୍ରର ଦୈହିକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଖୋଜିବ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଭିନେତାର ବିଚିତ୍ର ଅଭିଜ୍ଞତା ନିହାତି ଦରକାର । କଳ୍ପନାରେ ଅଙ୍କନ କରିବାକୁ ହେବ ଅଭିନୀତ ଚରିତ୍ରର ରୂପଟିକୁ । କାରଣ ଅଭିନୟ କାଳରେ ଚରିତ୍ରର କଙ୍କ୍ରିଟ ରୂପ ବା ଜୀବନ୍ତ ରୂପ ନ ରହିଲେ, ଅଭିନେତା ସହଜ ହୋଇପାରେନା ।

ଏଥର Intellectual Personality କଥା ବିଚାର କରାଯାଉ । ଏହା ହେଉଛି ଚରିତ୍ରର ବୌଦ୍ଧିକ ଦିଗ । ଏଇ ଦିଗଟି ନାଟକ ଭିତରେ ରହିଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ରାଗ, ରୋଷ, ଈର୍ଷା, ଅଭିମାନ ଆଦି କ୍ରିୟାଗୁଡ଼ିକୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ୟୁନିଟ୍ ଭାବେ ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ନାଟକୀୟ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ତା'ର ରୂପାନ୍ତର ଭାବାନ୍ତର ଘଟିପାରେ । ଚରିତ୍ରଟି କେତେବେଳେ କିଭଳି ରୂପେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିବ, ସେ ସବୁ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ବୁଦ୍ଧିଗତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବା ଇଣ୍ଟେଲେକ୍‌ଚୁଆଲ ପର୍‌ସୋନାଲିଟି । ଜଣେ ରାଗିକରି ଆଉ ଜଣକୁ କିଛି କହୁଛି । ପ୍ରଥମ ଜଣକ କିପରି ଭଙ୍ଗୀରେ କହିବ ତା' ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଛି ସେଇ ଚରିତ୍ରର ଗୁଣଗତ ମାନ । ଜଣେ କୁଲି ଯେମିତି କହିବ, ଜଣେ ଅଧ୍ୟାପକ ତା'ଠାରୁ ନିଶ୍ଚୟ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ କହିବ । ଏଠାରେ ଶିକ୍ଷାଦୀକ୍ଷା ଏବଂ ପରିବେଶର ପ୍ରଭାବ ମୂଳ କଥା । ଶେଷର ଆସୁଛି ତା'ର ଅଭିଜ୍ଞତା କଥା । ଏଇ ଅଭିଜ୍ଞତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ହେବ । ଚରିତ୍ରଟି ଯଦି ବିଭିନ୍ନ

ଦେଶ ବୁଲାବୁଲି କରିଥିବ ସେ ଯେମିତି କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିବ, କେବଳ ଗୋଟିଏ ଜାଗାରେ ରହୁଥିବା ଚରିତ୍ରଟିର କଥାବାର୍ତ୍ତା ନିଶ୍ଚୟ ତା'ଠାରୁ ଭିନ୍ନ ହେବ । କାରଣ ଉଭୟ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିଜ୍ଞତା ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ । କେତେକ ନାଟକରେ କେବଳ ଏକମାତ୍ରିକ ଯୋଜନା ଥାଏ । ସେଠାରେ ଅଭିନେତାକୁ କଠିନ ପରିଶ୍ରମ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କଳ୍ପନାରେ ଅଭିନେତା ଜଣକ ଚରିତ୍ରକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଏହିପରି ଭାବେ ଚରିତ୍ରର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଘଟିଥାଏ ।

ତାତ୍‌କ୍ଷଣିକ ଅଭିନୟ

ଅଭିନୟ ଶିଖିଲା ବେଳେ ଅଭିନେତାକୁ ଅନେକ କିଛି ଶିଖିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ତାତ୍‌କ୍ଷଣିକ ଅଭିନୟ ଶିକ୍ଷା କଲାବେଳେ ଅଭିନେତାର ହାତ, ପାଦ, ମଥା ସବୁକିଛି କାମରେ ଲାଗିଥାଏ । ଜଣକୁ କିଛି କହିବା ଏବଂ ଆଦେଶ ଦେବା ଦୁଇଟି ଯାକର ସ୍ୱର ଭାବ ଭଙ୍ଗୀ ଭିନ୍ନ । କିଛି କହିଲା ବେଳେ ଜଣେ ହାତ ଉଠାଇ ନପାରେ । କିନ୍ତୁ ଆଦେଶ ଦେଲାବେଳେ ଆପେ ଆପେ ହାତ ଉଠିଯାଇଥାଏ । ଅନୁରୋଧ ଏବଂ ଆଦେଶ ଉଭୟର ଅଭିନୟ ଅଲଗା ଅଲଗା ହୋଇଥାଏ । ଏହିପରି ଭାବେ ଅଭିନେତା ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ମାଧମରେ ବିଚିତ୍ର ଭାବସବୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଅଭିନେତାକୁ Intimate aspect ହିସାବରେ କେମିତି କାମ କରିବାକୁ ହେବ, ଶିକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ମନେକରାଯାଉ, କୌଣସି ଏକ ଷ୍ଟାଡ଼ିଅମ୍‌ରେ ଫୁଟବଲ୍ ଖେଳାଯାଉଛି । ଏଠାରେ ଦିଓ୍ୱାଲ, ଗୋଲବାର, ଖେଳାଳୀ – ଆଦି ଅଭିନୟରେ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । ହାତକୁ ହାତ ଯୋଡ଼ି ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଠିଆକରି ଗୋଲବାର୍ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । ଜଣେ ରେଫରୀ ରହିବ । ତା'ପରେ ଖେଳ ଆରମ୍ଭ ହେବ । ଏଇ ପ୍ରକାରର ତାତ୍‌କ୍ଷଣିକ ଅଭିନୟ କିଛି ସମୟ ଧରି ଚାଲେ । ଧରିନିଆଯାଉ ଜଣେ ଅଭିନେତା ଫୁଲଗଛ ହୋଇଛି । ଆଉ ଜଣେ ଫୁଲ ତୋଳି ଝୁଡ଼ିରେ ରଖୁଛି । ଏଠାରେ ସବୁକିଛି ନିଖୁଣ ଭାବେ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହେବ, ଯେମିତିକି ସେସବୁ ଜୀବନ୍ତ ଭଳି ଜଣାପଡ଼ିବ । ଅଭିନେତା ଏଠି ଦେହ ମନ ଦେଇ ସବୁକିଛି ଫୁଟାଇବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଶରୀରର ଅଙ୍ଗ ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ଭାବଭଙ୍ଗୀ କଥାକହିବ । ଫଳରେ ତାତ୍‌କ୍ଷଣିକ ଅଭିନୟ ସରସ ସୁନ୍ଦର ତଥା ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିବ ।

ଅଭିନୟ ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀକୁ ଅନେକ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସେହି ଦିଗଗୁଡ଼ିକ ହେଲା– Improvisation (ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ), Concentration

(କନ୍‌ସେନ୍‌ଟ୍ରେସନ୍), Excercise (ଏକସରସାଇଜ୍) ଏବଂ Observation (ଅବଜରଭେସନ) । ଧରିନିଆଯାଉ, ୫ଜଣ ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀଙ୍କୁ କୌଣସି ଏକ ରାଜନୈତିକ ବିଷୟ ନେଇ ପ୍ରଥମ ଦିନ ଆଲୋଚନା କରିବାକୁ ଦିଆଗଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ୫ ମିନିଟ୍ ଲେଖାଏ କହିଲେ । ପରଦିନ ପୁଣି ସେହି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରାଯାଉ । ନିଶ୍ଚୟ କିଛିଟା Improvisation ଆସିବ । ଆଲୋଚନା ବେଳେ କିଛି ପଏଣ୍ଟ ନୋଟ୍ କରିବାକୁ ହେବ, ଯାହା ଆଲୋଚନାକୁ ମାର୍ଜିତ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିବ । ଆଲୋଚନା ସେତିକିବେଳେ ସଫଳ ହୁଏ, ଯେତେବେଳେ ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀର ମନୋଯୋଗ ବା କନ୍‌ସେନ୍‌ଟ୍ରେସନ୍ ଠିକ୍ ଥାଏ । ଅଭିନେତା ଶିଖିଲାବେଳେ ମନୋଯୋଗପୂର୍ବକ ଶିକ୍ଷାଲାଭ କରିବା ଉଚିତ୍ । ବାରମ୍ବାର ଅଭ୍ୟାସ ବା ଏକ୍‌ସରସାଇଜ୍ କଲେ ଅଭିନୟ ଅଧିକ ନିଖୁଣ ଏବଂ ତ୍ରୁଟିଶୂନ୍ୟ ହେବ । ଅଭ୍ୟାସ ଦ୍ୱାରା ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀର ସ୍ମରଣ ଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧିପାଇବ । ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ଦ୍ୱାରା ଦୁଇଟି କ୍ଷମତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥାଏ ଯଥା- ସ୍ମରଣଶକ୍ତି ଏବଂ କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି । ପ୍ରସଙ୍ଗ ବାହାରକୁ ନଯାଇ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଭିତରୁ କିଛି ମନରୁ କହିବାକୁ ହୋଇଥାଏ, ତାହା ହେଲା କଳ୍ପନା । ଅଭିଜ୍ଞତା ମଧ୍ୟରୁ କଳ୍ପନା ପରିପକ୍ୱ ହୋଇଥାଏ ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି- Imagination is the enlargement of Experience ! ଅଭିଜ୍ଞତା ଭୁଲ୍ ବା ଠିକ୍ ହୋଇପାରେ । ସାଧାରଣ ଚକ୍ଷୁରେ ଏଇ ଅଭିଜ୍ଞତା ଅବାସ୍ତବ ମନେ ହୋଇପାରେ । ମାତ୍ର ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତିଜଣକ ତାହା ଆହରଣ କରୁଥାଏ, ତା'ପାଇଁ ଏହା ଠିକ୍ । କାରଣ ତା'ର କଳ୍ପନା ସେହିପରି ହୋଇଥାଏ । ଅଭିଜ୍ଞତା ବଢ଼ାଇବାକୁ ହେଲେ ଦରକାର ତୀକ୍ଷ୍ଣ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କ୍ଷମତା ବା ଅବଜରଭେସନ । ଯେଉଁ ଅଭିନେତାର ଏଇ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଶକ୍ତି ଯେତେ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଏବଂ ସହଜ, ତା'ର ଅଭିନୟ କ୍ଷମତା ସେତିକି ବିସ୍ତାରିତ ହୋଇଥାଏ । ସେ ଅନେକ କିଛି ଦେଖିପାରେ, ଶୁଣିପାରେ ଏବଂ ଆଘ୍ରାଣ କରିପାରେ । ମୋଟ ଉପରେ ତାକୁ ଏକ ସତର୍କଦ୍ରଷ୍ଟାର ଆସନରେ ବସିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତା, ଚରିତ୍ରର ଦୈହିକ ଏବଂ ମାନସିକ ଦିଗ ପ୍ରତି ସତର୍କ ରହିବା ଉଚିତ୍ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟମାନ ଚରିତ୍ର ଅଦୃଶ୍ୟ ଚରିତ୍ରକୁ ଉତ୍ତରଣ କରିବା ସହଜସାଧ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ନିଜକୁ ସମାଲୋଚନା କରି ଶିଖିଲେ ଅଭିନୟ ସାର୍ଥକ ହୋଇଥାଏ ।

ଅଭିନୟର କେତୋଟି ଦିଗ

ପ୍ରତିଟି ନାଟକର ବ୍ୟାବହାରିକ ଦିଗଟି ହେଉଛି ଗୁରୁତ୍ୱ ପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଦରକାର । ଦଳଗତ ଶକ୍ତିଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ, ନାଟକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତିଟି କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରତି ସେ ସଜାଗ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସ୍ଥାୟୀ ଗ୍ରୁପ୍ ହେଲେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଅଧିକ ବଢ଼ିନଥାଏ । କିନ୍ତୁ ନୂଆ ବା ଅନିୟମିତ ଗ୍ରୁପ୍ ହେଲେ ତାଙ୍କୁ ଅଧିକ ପରିଶ୍ରମ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ପରିଚାଳକ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଦଳର ସ୍ଥାୟିତ୍ୱ ଉପରେ ନଜର ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପରେ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କୁ ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ ଦେବା ଦରକାର । ସେମାନଙ୍କ ଅଭିନୟ ଦିଗ ଉପରେ ଅଧିକ ଯତ୍ନବାନ୍ ହେବା ଦରକାର ।

ଅଭିନୟ ଦିଗଟି ହେଉଛି ସବୁଠାରୁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ । ପ୍ରାଚୀନ ଯୁଗରୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନୟ କଳା ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା କଥା କୁହାଯାଇଛି । ଏସବୁ ବ୍ୟତିରେକେ ଅଭିନେତାର ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତାଧାରା ରହିଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତନ ହିଁ ଅଭିନୟର ମୂଳକଥା । ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତିଟି ମଞ୍ଚଉପରେ ଅଭିନୟ କରୁଛି, ସେ ତା'ର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କଥା ଭୁଲି, ଆଉ ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱରେ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଯାଏ । ଯେତେଶୀଘ୍ର ନିଜର ଦୁନିଆ ଛାଡ଼ି ଅଭିନୟର ଦୁନିଆ ଭିତରେ ମିଶିଯିବ, ସେତେଶୀଘ୍ର ଏଇ ବ୍ୟକ୍ତିଟି ସଫଳ ହୋଇପାରିବ । ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକ୍ରିୟା, ଯେଉଁଥିରେ ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରର ସଂଳାପକୁ, ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଗରେ ବିଶ୍ୱାସ ହେବାଭଳି ଢଙ୍ଗରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥାଏ । ଏଠାରେ 'ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ' କଥାଟାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । ଯେଉଁ ଅଭିନେତା ଯେତେଶୀଘ୍ର ନିଜ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିପାରିବ, ସେ ସେତେ ସଫଳ ଅଭିନେତା ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅର୍ଥାତ୍ ବ୍ୟକ୍ତିପୁରୁଷଟି କିଛି ସମୟପାଇଁ ଏକ ନୂଆ ଭୂମିକାରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହେବ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁ ପରିବେଶ, ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ବା ନାଟକୀୟ ଘଟଣାର ସମାବେଶ କରାଇଥାନ୍ତି, ଅଭିନେତାକୁ ସେ ସବୁ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ତା' ନହେଲେ ତା'ର ଅଭିନୟରେ ବାସ୍ତବତା ଫୁଟିଉଠିବ ନାହିଁ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଆମେ ଯାହା ଦେଖିବୁ, ସେ ସବୁ ବାସ୍ତବ ନୁହେଁ, ତେବେ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିବିମ୍ବ । ଏଠି ଅଭିନୟ ଯଥାସମ୍ଭବ ଯୁକ୍ତିସଙ୍ଗତ ହେବ । ଅଭିନୟରେ ଆବେଗର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଥାଏ । ତେଣୁ ଅଭିନେତା କେଉଁଠି କେତେ ପରିମାଣରେ ଆବେଗ ଗ୍ରହଣ ଏବଂ ବର୍ଜ୍ଜନ କରିବ, ସେ ବିଷୟରେ ତା'ର ଯଥେଷ୍ଟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଦରକାର । ଧରି ନିଆଯାଉ,

କାନ୍ଦିବା ଦୃଶ୍ୟଟି ଅଭିନୀତ ହେଉଛି । ଅଭିନେତା ଯଦି ଆବେଗରେ ଭାସିଯାଇ କାନ୍ଦିବସେ ବା ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ହରାଏ, ତେବେ ସେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିପାରିବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ସ୍ୱାଭାବିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ଫେରିପାରିବ ନାହିଁ । ଏଣୁ ଅଭିନୟ ଯେତେ ପ୍ରତିଭାକ୍ରାନ୍ତ ବିଷୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଏହା ଶିକ୍ଷା ଏବଂ ଅନୁଶୀଳନ ସାପେକ୍ଷ । ଏଠାରେ ଯେତେ ସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବସମତ କରି ଅଭିନୟ ରୂପନେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଠାରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ପାଇ ଚରିତ୍ରଟି ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ, ଏଇ କମୁନିକେସନ ହେଉଛି ବାସ୍ତବରେ ଅଭିନୟ । ଦର୍ଶକ ଯଦି ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରକୁ ଠିକ୍ ଭାବେ ବୁଝିପାରିଲେ, ତାହେଲେ ଅଭିନୟ ସଫଳ ହେଲା ବୋଲି ଧରି ନେବାକୁ ହେବ । ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତନ ପ୍ରକ୍ରିୟା ସମ୍ପର୍କରେ ଗଭୀର ଅନୁସନ୍ଧାନ ଏବଂ ଅନୁଶୀଳନ ଆବଶ୍ୟକ । ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟ ସଫଳତା ହେଲେ, ତାହା ଦର୍ଶକ ମନରେ ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ହୋଇଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଅଭିନୟ ବ୍ୟକ୍ତି ସମ୍ପନ୍ନ ହୋଇଉଠେ । ଶକୁନି ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ବ୍ୟକ୍ତିଟି, ସେହି ଚରିତ୍ର ମାନସିକତାଟାକୁ ଠିକ୍ ଭାବେ ଧରି ପାରିଥିବାରୁ ତା'ର ଅଭିନୟ ସବୁଠୁଁ ବେଶି ସଫଳ ହୋଇଛି । ମହାଭାରତର ଏତେ ଚରିତ୍ର ଥାଉଁ ଥାଉଁ ଦର୍ଶକ ଶକୁନି ଚରିତ୍ରକୁ କାହିଁକି ପସନ୍ଦ କଲେ ? ଏହାର କାରଣ ହେଉଛି ଏଇ ଚରିତ୍ରରେ ବ୍ୟକ୍ତିଟିର ଅଭିନୟ ବେଶି ସାର୍ଥକ ଥିଲା । ସମାଜରେ ବ୍ୟକ୍ତିଟିର ଏକ ଅଲଗା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଯାଏ । ଦର୍ଶକ ବ୍ୟକ୍ତିଟିକୁ ଜାଣନ୍ତିନି, କିନ୍ତୁ ଶକୁନିକୁ ଜାଣନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ବ୍ୟକ୍ତିଟି ଶକୁନିର 'କା' ନେଇ ବଞ୍ଚେ । ତେଣୁ ଏଇ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅଭିନୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ଗୋଟିଏ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱରୁ ଆଉ ଗୋଟାଏ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କଲାବେଳେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ । ଯେଉଁ ସବୁ ବିଷୟର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିବ, ସେହି ବିଷୟ ପ୍ରତି ଅଭିନେତା ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିଲେ, ଅଭିନୟ ଅନୁଶୀଳନ କରିବାକୁ ସୁଯୋଗ ମିଳିବ । ସମାଜ, ପରିବେଶ ଏବଂ ଶିକ୍ଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଏଇ ଅଭିନୟ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଏକ ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ଶିଳ୍ପ । ଅଭିନୟର ବ୍ୟାବହାରିକ ଦିଗ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଛି ପ୍ରଯୋଜନାର ସାଫଲ୍ୟ । ଆଲୋକ ଏବଂ ଶବ୍ଦର ହଟଚମଟ କେବେହେଲେ ଅଭିନୟକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଦେଇପାରିବ ନାହିଁ । ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଏକ ରୂପାନ୍ତରିତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଠାରେ

ମୂଳ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ନଥାଏ । କଣ୍ଠସ୍ୱର, ଆବେଗ, ଭାବପ୍ରକାଶ, ଅଙ୍ଗଚାଳନା, ଗତି, ପୋଷାକ, ସାଜସଜ୍ଜା, ଗୁଣ ଆଦିକୁ ଆଧାର କରି, ଉଭୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପାର୍ଥକ୍ୟ ସହଜରେ ଧରିହୁଏ ।

ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଏବଂ ଅଭିନେତା ଦୁଇଟି ଅଲଗା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ । ତେବେ ଅଭିନେତାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ରହିଛି । ଏଠି ସାଧାରଣ ଚକ୍ଷୁଠାରୁ ଅଭିନେତାର ଅଦୃଶ୍ୟଚକ୍ଷୁ ରହିଥାଏ, ଯାହାକି ତୃତୀୟ ନେତ୍ର । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଅଭିନେତାର ଆଉ ଏକ ଅଧିକ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ଥାଏ ଅର୍ଥାତ୍ ଷଷ୍ଠ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ । ତୃତୀୟ ନେତ୍ର ଏବଂ ଷଷ୍ଠ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନେତା ଜଗତ ଏବଂ ଜୀବନକୁ ଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଦେଖିଥାଏ । ସାଧାରଣ ଚକ୍ଷୁରେ ଚିଲିକା ଏକ ଦଳଗାଡ଼ିଆ । କିନ୍ତୁ ଶିଳ୍ପୀ ଚକ୍ଷୁରେ ଏହା ମରାଳ ମାଳିନୀ ନୀଳାମ୍ବୁ ଚିଲିକା । ଦୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଅନୁଭବ ଏଠି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର ହୋଇଥାଏ । ସାର୍ଥକ ଦୃଷ୍ଟି ସାର୍ଥକ ଅନୁଭବ ଏବଂ ସାର୍ଥକ ପ୍ରୟୋଗ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ଅଭିନୟର ସଫଳତା ।

ଅଭିନୟରେ ଏକାସାଙ୍ଗରେ ତିନୋଟି କାର୍ଯ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇଥାଏ । ଦେଖିବା ପାଇଁ ଆଖି, ଶୁଣିବା ପାଇଁ କାନ ଏବଂ ଅନୁଭବ କରିବା ପାଇଁ ମନ । ଶିଳ୍ପୀର ହୃଦୟ ଏବଂ ମନ ହେଉଛି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ । ଅଭିନେତା ଅଭିନୟ ପାଇଁ ସାର ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ ସମାଜରୁ, ପରିବେଶରୁ ଏବଂ ଜୀବନ ଚର୍ଯ୍ୟା ଭିତରୁ । ଅଭିନୟରେ ଅନୁଶୀଳନ ପର୍ବ ହେଉଛି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ । ଏଥିରେ ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱର, ଆବେଗ, ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ, ମୁଭମେଣ୍ଟ, ସାଜସଜ୍ଜା ଆଦି ବିଷୟରେ ଅଧିକ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରାଯାଏ । ଏଇ ଅନୁଶୀଳନ ପର୍ବର ଗଭୀର ଅଧ୍ୟବସାୟ ସାଙ୍ଗକୁ ଚିତ୍ତର ଏକାଗ୍ରତା ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ସର୍ବଶେଷ ପାହାଚ ହେଉଛି ମଞ୍ଚାବତରଣ ।

ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅଭିନେତାକୁ କେତେକ ବିଶେଷ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ପ୍ରଥମେ ଅଭିନେତାର ଏକ ସୁସ୍ଥ ସୁନ୍ଦର ସାସ୍ଥ୍ୟବାନ ଶରୀର ଦରକାର । ପରେ ପରେ ଦରକାର ସ୍ୱାଭାବିକ କଣ୍ଠସ୍ୱର । ସୁସ୍ଥ ପଞ୍ଚଇନ୍ଦ୍ରିୟ ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ଏଇ ପଞ୍ଚଇନ୍ଦ୍ରିୟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନେତାର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ, ମନୋନିବେଶ ସାର୍ଥକ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଥାଏ । ଶେଷରେ ଅଭିନେତାକୁ ଷଷ୍ଠ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ଏବଂ ଆଉ ଏକ ନେତ୍ର ପ୍ରତି ସଜାଗ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଅଭିନେତାକୁ କିଛି କାରିଗରୀଜ୍ଞାନ ସହିତ ପରିଚିତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଅଭିନେତାକୁ ଶରୀରବିଜ୍ଞାନ,

ସମାଜବିଜ୍ଞାନ, ମନୋବିଜ୍ଞାନ ଆଦି ସହିତ ମଧ୍ୟ ପରିଚିତ ହେବାକୁ ହୁଏ ।

ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦିଗରେ କଣ୍ଠସ୍ୱରର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ଥାଏ । ନିୟମିତ ବ୍ରିଦିଙ୍ଗ ଏକ୍ସରସାଇଜ କଲେ ସ୍ୱରକ୍ଷେପଣ ସହଜ ହୋଇଉଠିବ । ପ୍ରଥମେ ଭଲ କଣ୍ଠ ଦରକାର । ଭଲ କଣ୍ଠସ୍ୱର ପାଇଁ ନିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଶ୍ୱାସର ଅନୁଶୀଳନ ଆବଶ୍ୟକ । ବିଭିନ୍ନ ଲେଖାଗୁଡ଼ିକୁ ଆବେଗର ସହିତ ଆବୃତ୍ତି କରିବାକୁ ହେବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଏକ୍ସପ୍ରେସନ ସହଜ ହୋଇଉଠିବ । ଗଳାର କସରତ୍ ଜରୁରୀ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶବ୍ଦର ଉଚ୍ଚାରଣ ନିଖୁଣ ଏବଂ ଛନ୍ଦୋଯୁକ୍ତ ହେବ । କଣ୍ଠରୁ ବିଭିନ୍ନ ଧରଣର ସ୍ୱର ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ପ୍ରୟାସ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅଭିନୟ ଜଗତରେ କିଛି କରି ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ଭଲ ଭାବେ କଥା କହିବାର ଅଭ୍ୟାସ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଭଏସ ପ୍ରଡ଼କ୍‌ସନ୍ ବା ଶବ୍ଦପ୍ରକ୍ଷେପଣ ଅଭିନେତାକୁ ଏକ ନୂଆ କାରିଗରୀ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ । ନିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଶ୍ୱାସର ନିୟମିତ ବ୍ୟାୟାମ ଫଳରେ ଅଭିନେତା ଭିତରେ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଖର ହୋଇଉଠେ । ନିଶ୍ୱାସ ପ୍ରଶ୍ୱାସ ଅଭ୍ୟାସ କଲାବେଳେ ଶରୀରର ଅବସ୍ଥାନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ହେବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଶରୀରକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ନମନୀୟ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସ୍ୱରସାଧନା କୃତ୍ରିମ ନହୋଇ ଯେତେ ସ୍ୱାଭାବିକ ହେବ, ସେତେ ଭଲ ।

ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ମଣିଷର ଆବେଗ ଏବଂ ତା'ର ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରକାଶ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ଅଭିନୟର ଉତ୍କର୍ଷ । କଣ୍ଠସ୍ୱର ପାଖରୁ ହିଁ ଅଭିନୟର ପ୍ରାଥମିକ କାର୍ଯ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । କଣ୍ଠସ୍ୱରରେ ଆବେଗ କେତେଦୂର ରହିଛି, ସେ କଥା ଭାବିବାକୁ ପଡ଼େ । ସେ ଆବେଗ ପୁଣି କେତେଟା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ବା ବାସ୍ତବ, ତା' ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହୁଏ । ରସଶାସ୍ତ୍ରର ନବ ଭାବକୁ ନିୟମିତ ଅଭ୍ୟାସ କଲେ ଆବେଗ ଉଦ୍ଦୀପିତ ହେବ । ନିଷ୍ଠାର ସହିତ ଏ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନୟ ବେଳେ ଦେଖାଯାଏ, କେଉଁଠି ଆବେଗ ବଢ଼ିଯାଉଛି ତ ପୁଣି କେଉଁଠି କମିଯାଉଛି । ଏଣୁ ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁସାରେ ଏହାକୁ ସଞ୍ଚାଳିତ କରିବାକୁ ହୁଏ । ସଂଳାପ, ଆବେଗ ଏବଂ ପ୍ରକାଶ – ଏ ତିନିର ପରିମିତବୋଧ ନିହାତି ଦରକାର । ଆବେଗ ଏବଂ ପ୍ରକାଶର ନିୟମିତ ଅନୁଶୀଳନ ଆବଶ୍ୟକ । ଅଭିନୟ ସହିତ ଅନୁଭବର ଏକ ପ୍ରକାର ଆତ୍ମିକ ସଂଯୋଗ ରହିଛି । ଗଭୀର ଅନୁଭୂତି ସାହାଯ୍ୟରେ କଳ୍ପନା ଶକ୍ତିକୁ ସମ୍ପ୍ରସାରିତ କରିପାରିଲେ ଅଭିନୟ ସଫଳ ହେବ । ଏଇ ଅନୁଭୂତି ଶକ୍ତିର ଉତ୍ସ ହେଉଛି ମନୋଯୋଗ । ଏଣୁ କଳ୍ପନା, ମନୋଯୋଗ ଏବଂ ଅନୁଭବ ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ନିଜସ୍ୱ ମୂଲ୍ୟବାନ

ସମ୍ଭବ ।

ଅଭିନୟର ସବୁ ଜିନିଷ ବାସ୍ତବ ଜଗତରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣ ଚକ୍ଷୁ ଛଡ଼ା ଏକ ଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଜଗତକୁ ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ, Power of Observation । ଦୃଶ୍ୟମାନ ଜଗତର ବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ଘଟଣାକୁ ମନ ମଧ୍ୟରେ ଗଭୀର ମନଯୋଗ ସହକାରେ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ହେବ । ମନଯୋଗ ବଢ଼ାଇବାକୁ ହେଲେ କୌଣସି ବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଏକ ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପ୍ରୟୋଜନ । ଅନୁଭବ ଶକ୍ତିକୁ ସଂପ୍ରସାରିତ କରିବାକୁ ହେବ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଶିଳ୍ପୀ ଯେଉଁ ଅଭିନୟ ପରିବେଷଣ କରିବ, ତାହା ଜୀବନଧର୍ମୀ ହେବା ଦରକାର । ଅଭିନୟ ସହିତ ଅନୁଭବ ଶକ୍ତି ମିଶିଗଲେ ନାଟକ ସଫଳତାର ସିଡ଼ିରେ ପହଞ୍ଚିଯିବ ।

ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଯେମିତି ସୁସ୍ଥ ଶରୀର ଦରକାର, ସେହିପରି ଶରୀରର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍ଗକୁ ନମନୀୟ ବା ଫ୍ଲେକ୍ସିବଲ କରିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁସାରେ ଦେହକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଯେ କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଯେ କୌଣସି ଦିଗକୁ ଘୁରାଯାଇ ପାରିବ । ଚରିତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ଅଙ୍ଗସଞ୍ଚାଳନ କରିବାକୁ ହେବ । ମଞ୍ଚରେ ଯିବା ଆସିବା ଆଦି ମଧ୍ୟ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବା ଦରକାର । ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁସବୁ ପ୍ରପଟି ଥିବ, ତାହା ସହିତ ଅଭିନେତାର ଯୋଗସୂତ୍ର ଥିବା ଉଚିତ୍ । କେବଳ ଭିଜୁଆଲ କନସେପ୍ଟ ପାଇଁ ଏହା ରହିବନି । ଯୋଗସୂତ୍ର ପାଇଁ ଅଙ୍ଗ ଏବଂ ମୁଭମେଣ୍ଟ ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟି ଅଲଗା ଇଲାକାର ଜୀବ । ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରର ବୟସ, ଅବସ୍ଥା, ପ୍ରତିପତ୍ତି ଆଦି ଅନୁଯାୟୀ ଚାଲିଚଳନ, କଥାବାର୍ତ୍ତା, ଆବେଗ ପ୍ରକାଶ ଛଡ଼ା ସାଜସଜ୍ଜା ଓ ଅଙ୍ଗରଚନାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିବ । ଜଣକର ବୟସ ପଚିଶି, କିନ୍ତୁ ମଞ୍ଚରେ ସେ ଅଶିବର୍ଷର ବୁଢ଼ାର ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇ ଅଭିନୟ କରିବ । ଏଠି ମେକ୍‌ଅପ୍ ଜୀବନ୍ତ ହେବା ଦରକାର । ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର ମେକ୍‌ଅପ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

'ମେକ୍‌ଅପ୍' ଚରିତ୍ରର ଏକ ଭିନ୍ନ ପରିଚୟ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଆମେ ଯାହାକୁ ସଦାସର୍ବଦା ଦେଖୁଛୁ, ତାକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖିଲାବେଳେ ଅଲଗା ଭାବେ ଦେଖୁ । ଏଇ ଚରିତ୍ରଟି ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇଥାଏ । ଏହାକୁ 'ଷ୍ଟ୍ରେଟ ମେକ୍ ଅପ୍' କହନ୍ତି । ଚକ୍ଷୁକୁ ପେନସିଲ୍‌ରେ କିଛିଟା ଘନ କରାଯାଏ । ମୁହଁରେ ଅଳ୍ପ ପାଉଡ଼ର ବା

ଫାଉଣ୍ଡେସନ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ମନ ଇଚ୍ଛା ମଧ୍ୟ ଫାଉଣ୍ଡେସନ ଦେଇ ହେବ ନାହିଁ । ଏହା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତି, ତା'ର ମୁଖ ଦେହର ଚମଡ଼ାର ଗଠନ ଉପରେ ଦେହର ରଙ୍ଗ ଦେଖି କେଉଁ ରଙ୍ଗର ଫାଉଣ୍ଡେସନ ଦେବାକୁ ହେବ, ତାହା ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ବିଭିନ୍ନ କମ୍ପାନୀର ମେକ୍‌ଅପ୍‌ର ନମ୍ବର, ବ୍ୟବହାର ବିଧି ଏବଂ ଦେହର ରଙ୍ଗ ଅନୁସାରେ ଫାଉଣ୍ଡେସନ କଲର ବ୍ୟବହୃତ ହେବ । ତେଣୁ ଫାଉଣ୍ଡେସନ କଲର ଦେଲାବେଳେ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ ।

ପ୍ରଥମେ ଫାଉଣ୍ଡେସନ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ତା'ପରେ ଚକ୍ଷୁ-ଭୃ ଠିକ୍ କରାଯାଏ । ପରେ ମୁଖମଣ୍ଡଳ ଗଠନ ଓ ବୟସ, ଚରିତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ଲାଇଟ୍ ଏବଂ ସେଡ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ଏହାଛଡ଼ା ହାଇଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର ପଦ୍ଧତି ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଜାଣିବାକୁ ହେବ । ପତଳା ଓଠକୁ ମୋଟା କରିବା, ଛୋଟ ନାକକୁ ବଡ଼ କରିବା, ମୁଖକୁ ଲମ୍ବା କରିବାକୁ ହେଲେ ସେଡ୍, ହାଇଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର ବିଷୟ ଜାଣିବାକୁ ହେବ । ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାମ ହେଉଛି କେଶ ଏବଂ କ୍ରେପ୍‌ୱାର୍କ । ବିଭିନ୍ନ ଧରଣର ଉଇଗ ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିଜ୍ଞତା ଅଭାବରୁ ମୁଖ ଏବଂ କପାଳର ମେକ୍‌ଅପ୍ ଠିକ୍ ହୋଇନଥାଏ । ଜିଙ୍କ ଅକ୍‌ସାଇଡ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ପିଲାକୁ ବୃଦ୍ଧ କଲାବେଳେ ମୁଖରେ କୌଣସି ସେଡ୍ ନଥିବା ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ମୁଖରେ ଯୌବନର ଛାପ ଥିବା ବେଳେ ଅଶିବର୍ଷର ବୁଢ଼ାର କେଶ ପରି କେଶକୁ କରାଯାଇଥାଏ । ଏ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଅସଙ୍ଗତି ଦୂର କରିବାକୁ ହେଲେ ଅଙ୍ଗରଚ଼ନା ବା ମେକ୍‌ଅପ୍‌ର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ବିଷୟରେ ଶିଖିବାକୁ ହେବ ।

ମେକ୍‌ଅପ୍ ବା ଅଙ୍ଗରଚନା ପରେ ପରେ ଆମ ଆଖିରେ ପଡ଼େ ସାଜସଜା । ପୋଷାକ ପତ୍ରରେ ନାନା ବିଶୃଙ୍ଖଳା ଆଖିରେ ପଡ଼ିଥାଏ । ବେଳେ ବେଳେ ଐତିହାସିକ ବା ମଧ୍ୟଯୁଗର ଚରିତ୍ର ମଡ଼ର୍ଣ୍ଣ ପ୍ୟାଣ୍ଟସାର୍ଟ ଏବଂ ଜୋତା ପିନ୍ଧି ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଥାଏ । ଚରିତ୍ର କହୁଥିବ ଗରିବ, କିନ୍ତୁ ପିନ୍ଧିଥିବ ଦାମୀ ପୋଷାକ । ରାଜାର ଅଭିନୟ କରୁଥିବ, କିନ୍ତୁ ପିନ୍ଧିଥିବ ଟ୍ରାଉଜର ପଞ୍ଜାବୀ । ଏଇ ସବୁ ଅସଙ୍ଗତି ଦୂର କରିବାକୁ ହେଲେ, ଚରିତ୍ର ତା'ର ପରିବେଶ ବିଷୟରେ ଗଭୀର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହେବ । ମଞ୍ଚକୁ ଯାଉଥିବା ଚରିତ୍ରଟି କି ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିବ, ତାହା ଆଇରନ କରା ହୋଇଥିବ କି ନାହିଁ, ସାର୍ଟରେ କି ବୋତାମ ଥିବ, ହାତରେ ବାଡ଼ିଥିବ କି ନାହିଁ, ଚରିତ୍ରଟି ସିଗାରେଟ୍ ନା' ବିଡ଼ି ଖାଉଥିବ, ଏସବୁ ବିଷୟରେ ତନ୍ନ ତନ୍ନ କରି ଅନୁଶୀଳନ ଆବଶ୍ୟକ । ଏଣୁ

ସାଜପୋଷାକ, ଅଙ୍ଗରଚନା ଯଥାର୍ଥ ନ ହେଲେ ଚରିତ୍ରର ଦୋଷତ୍ରୁଟି ଦର୍ଶକ ଆଖିରେ ସହଜରେ ଧରାପଡ଼ିଯାଏ ।

'ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା'

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ବଡ଼କଥା ହେଉଛି, ଏହାର ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା, ଯାହା ଦର୍ଶକକୁ ମୁଗ୍ଧ କରେ ଏବଂ ଚକିତ କରେ । ଏଥିରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କାରଣ ଏଥିରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାର ଭଲମନ୍ଦ ବିଷୟ ଜଣା ପଡ଼ିଯାଏ । ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ସଫଳ କରିବାକୁ ହେଲେ କେତୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୁଏ । ଏହା ଦର୍ଶକ ସମାଜକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକଟିଏ ଲେଖିଦେଇ ନିଜର କାମ ଶେଷକରେ । ଏହାକୁ ସ୍ୱୟଂ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ପ୍ରଯୋଜନା କରିବାର ଦାୟିତ୍ୱ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କର । ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନାର କେତୋଟି ସୋପାନ ରହିଛି । (କ) ଚରିତ୍ରର ଆଚାର ବ୍ୟବହାର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ (ଖ) ନାଟକରେ ଫ୍ରିଜ୍ ବ୍ୟବହାର କରି ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା କରାଯାଇପାରେ । (ଗ) ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର ଆଲୋକସମ୍ପାତ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେ । (ଘ) କୌଣସି ସଂଳାପକୁ ଭିନ୍ନ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନା କରି କିମ୍ବା ସଂଳାପର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଂଶ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା କରାଯାଇପାରେ (ଙ) ବ୍ୟାକ୍ ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ମିଉଜିକ୍ ବା ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ଏପରି କରାଯାଇପାରେ ।

ଆବେଗ, ସଂଳାପ, ଅଙ୍ଗ ସଂଚାଳନ ମାଧ୍ୟମରେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅନେକ କିଛି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଏଠି ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ ନାଟ୍ୟସଂଘାତ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କଳାକାରମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । କିଏ କେଉଁଠି ଠିଆହେବ, ତାହା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ମଞ୍ଚରେ ରହୁଥିବା ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଯିବା ଆସିବା ଏବଂ ଅବସ୍ଥାନ ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରପର ପ୍ଲାନିଂ ଦରକାର । କେହି ଯେପରି କାହାରିକୁ ଆଡୁଆଳ କରି ଠିଆ ନହୁଏ, ଏଥିପ୍ରତି ନଜର ରଖିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଗୋଟିଏ କଥା ମନେରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ଦର୍ଶକ ଯେପରି ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତା ସହିତ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାକୁ ସୁଚ୍ଛନ୍ଦ ଭାବରେ ଦେଖିପାରିବ । ତେଣୁ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଶିକ୍ଷାର୍ଥୀମାନଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ଭଲଭାବେ ବୁଝାଇବା ଦରକାର ।

କମ୍ପୋଜିସନ ସୃଷ୍ଟି ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରାଯାଇପାରେ । ନାଟକରେ ଟିମ୍‌ୱାର୍କ ଭଲ ଥିଲେ, କମ୍ପୋଜିସନ ସଫଳ ହୁଏ । ନାଟ୍ୟଦଳରେ ସବୁ କଳାକାର ସମାନ ଧରଣର ହୋଇନଥାନ୍ତି । କିଏ ଭୁଲ କହିପାରେ, କିଏ ଭଲ ଅଭିନୟ କରିପାରେ, କିଏ ଭଲ ଶୁଣିପାରେ । ଏଠି ଭଲମନ୍ଦ, ସବୁ ଧରଣର କଳାକାରଙ୍କୁ ସାଥିରେ ନେଇ କମ୍ପୋଜିସନ ଆଗେଇଥାଏ । କମ୍ପୋଜିସନ ରଚନାରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଅଧିକ ମୁଣ୍ଡ ଖର୍ଚ୍ଚ କରିଥାଏ । ଏହା ଅନେକ ସମୟରେ ଟେକ୍‌ନିକାଲ ବା ବ୍ୟାବହାରିକ ହୋଇଥାଏ । କମ୍ ଚରିତ୍ର ଥିବା ନାଟକଟିଏ ବାଛିଲେ, କମ୍ପୋଜିସନ ପାଇଁ କଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନେତାର ସଂଳାପ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂଘାତ ଭିତର ଦେଇ ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ ।

ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ କମ୍ପୋଜିସନର କାର୍ଯ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ । କଳାକାରର ମଞ୍ଚରେ ଆଚ଼ାର ବା ଆଚରଣ ଯୋଗୁଁ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ବିଭିନ୍ନ ବସ୍ତୁ ସହିତ କଳାକାରର ସମ୍ପର୍କ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଯଥାର୍ଥତା ନିରୂପଣ ହୋଇପାରିଲେ; ଚରିତ୍ର ନିଜର ଆକ୍ସନ ଏବଂ ରିଆକ୍‌ସନ ପ୍ରକାଶ କଲାବେଳେ ମଧ୍ୟ ଏପରି ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଥାଏ । କମ୍ପୋଜିସନ ରଚନା କଲାବେଳେ କେତୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୁଏ । ପ୍ରଥମେ ଦେଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ଉଚ୍ଚାରିତ ସଂଳାପରେ ଗତି ଅଛି ନା' ନାହିଁ । ସଂଳାପରେ ଗତିଶୀଳତା ପ୍ରଥମ ବିଚ଼ାର୍ଯ୍ୟ । ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରର ବସା ଉଠା ବା ଅଭିନୟ ପାଇଁ କେତେଦୂର ସ୍କୋପ୍ ଅଛି, ବୋଲାଯାଉଥିବା ସଂଳାପରେ ଗତିଶୀଳତା ସଞ୍ଚାର କରିହେବ କି ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ ଭାବିବାକୁ ହେବ । ସଂଳାପ ଗତିଶୀଳ ହୋଇ ନ ପାରିଲେ, ବିଭିନ୍ନ ମୁଡ୍ ସୃଷ୍ଟିକରି ମଞ୍ଚରେ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା କରିବାକୁ ହେବ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଚରିତ୍ରର ଅବସ୍ଥିତି ଯଥାଯଥ ହୋଇପାରିଲେ କମ୍ପୋଜିସନ ସୃଷ୍ଟିରେ ଅସୁବିଧା ହୁଏ ନାହିଁ ।

କେବଳ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା କରିବାକୁ ହେଲେ କେତୋଟି ବିଷୟ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସଂଳାପ କେତେଦୂର ତା'ର ନିଜସ୍ୱ ଢଙ୍ଗରେ ଆଗେଇ ପାରୁଛି, ସଂଳାପ ଭିତରେ ଚରିତ୍ର କେତେଦୂର ଆକ୍ସନ ଏବଂ ରିଆକ୍ସନ ଦେଇପାରୁଛି, ସଂଳାପ ଦର୍ଶକର ମନ ବା ହୃଦୟ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ପାରୁଛି କି ନାହିଁ, ସଂଳାପ ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ବୋର୍ ହେଉନାହାନ୍ତି ତ ? ଚରିତ୍ରର ଏକ୍ସପ୍ରେସନ ଠିକ୍‌ଭାବେ ହେଉଛି କି ନାହିଁ ଏ ସବୁ ବିଷୟ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେଇ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା

କରିବାକୁ ହେବ । ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ ସଂଳାପ, ଏକ୍ସପ୍ରେସନ, ଅଭିନୟ ଆଦିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ କିଛିଟା ସୁଧାର ଅଣାଯାଇପାରେ । ନାଟକରେ ସସ୍‌ପେନ୍ସ ଏବଂ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ଥାଏ ବଡ଼ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ସହିତ ଅନେକ ଛୋଟ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ମଧ ଥାଏ । ସସ୍‌ପେନ୍ସ ପ୍ରତି ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖି ଆକ୍ସନ ଏବଂ ରିଆକ୍ସନ ଦେବାକୁ ହେବ । କ୍ଲାଇମାକ୍ସରେ ପହଞ୍ଚିବା ପଥରେ ସଂଳାପରେ ବୌଦ୍ଧିକତା ଆରୋପ କରି ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ଦ୍ୱାରା ଏହାର ମାର୍ଗକୁ ସୁଗମ କରିବାକୁ ହେବ ।

ଦର୍ଶକ ଆସିଥାଏ ମଞ୍ଚରେ କଳାକାରର ଅଭିନୟ ଦେଖିବା ପାଇଁ । ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ପଛ କରି ଠିଆହେଲେ ଦର୍ଶକ ଶିଳ୍ପୀର ମୁହଁ ଦେଖି ପାରି ନଥାଏ । କେତେକ କହନ୍ତି, ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ପଛକରି ଠିଆହେବା ମଞ୍ଚବିରୋଧୀ । କିନ୍ତୁ ଏହା ଯଦି ଅଭିନୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କରାଯାଏ ତେବେ କ୍ଷତିନାହିଁ । ଚରିତ୍ର ଯଥାସମ୍ଭବ ଭାବପ୍ରକାଶ, ଅଙ୍ଗବିକ୍ଷପ ଆଦି ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ବିକାଶ କରିବା ଉଚିତ । କମ୍ପୋଜିସନ ବେଳେ ମଧ ଏପରି ଘଟିଥାଏ । ଅସଲ କଥା ହେଉଛି, ଦର୍ଶକ ଯେମିତି ଭଲଭାବେ କମ୍ପୋଜିସନ ବା ଅଭିନୟ ଦେଖି ପାରନ୍ତି ।

ବେଳେ ବେଳେ ବହୁ ଚରିତ୍ର ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ହଇରାଣରେ ପକାଇଥାଏ । ଏଠି କମ୍ପୋଜିସନ ରଚନା କଷ୍ଟ ଦାୟକ । ଯଦି ସତର୍କତାର ସହିତ କମ୍ପୋଜିସନ ହୋଇପାରିଲା, ତେବେ ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ଏଠି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅଭିନୟଠାରୁ ଦଳଗତ ଅଭିନୟର ସୁଚାରୁ ପରିଚାଳନା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ହେବ । ଅଧିକ ଚରିତ୍ର ରହିଲେ ସେମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥିତି ଏବଂ ପଦଚାଳନା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ହେବ । କେମିତି ଠିଆ ହେବାକୁ ହେବ, କେମିତି ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ହେବ, ସେ ବିଷୟରେ ଦଳଗତ ତାଲିମ ଦରକାର । ଏଠି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଇଛାକୁ ବଳିଦେବାକୁ ହୁଏ । ତାହେଲେ ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ ।

ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚରେ ଏଭଳି ଠିଆହେବ, ଦର୍ଶକ ଯେମିତି ତାକୁ ଭଲଭାବେ ଦେଖିପାରିବ । ଅବଶ୍ୟ କମ୍ପୋଜିସନ ବେଳେ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥାଏ । ଏଠି ଚରିତ୍ରକୁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରୋଫାଇଲରେ ଠିଆ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଟିମ୍ ୱାର୍କ ଏଠି ବଡ଼ କଥା । ତା' ନହେଲେ ସବୁଚରିତ୍ରର ଅବସ୍ଥିତି ଏବଂ ଅଭିନୟ ଦେଖିବାରୁ ଦର୍ଶକ ବଞ୍ଚିତ ହେଇଥାଏ, ତେଣୁ ଚରିତ୍ର ବାମ, ଡାହାଣ, ସାମ୍ନା ଆଦି ଦିଗକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି

ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିବ, ତାହା ଯେପରି ଅନ୍ୟକୁ କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ ନ କରେ । ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଅଭିନୟ ଦେଖାଇବାର ସୁଯୋଗ ମିଳେ ।

ଏଇସବୁ ବିଷୟ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇପାରିଲେ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା ଫଳପ୍ରଦ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ତାହା ଅନାୟାସରେ ଉପଭୋଗ କରିଥାଏ ।

ନାଟକରେ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ

ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ ଏକ ସୁସ୍ଥ ଏବଂ ନିରୋଗ ଶରୀର । ଶରୀରର ପ୍ରତିଟି ଅଙ୍ଗ ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗର ନମନୀୟତା (Flexibility) ଯୋଗାଇଥାଏ କଳାକାରକୁ ଏକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍ଗ ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗର ବ୍ୟାୟାମ ଦରକାର । ଦେହର ନମନୀୟତା କହିଲେ କେବଳ ମାଂସପେଶୀର ନମନୀୟତାକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ, ଦେହର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶର ନମନୀୟତାକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଶରୀରକୁ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗକୁ ବୁଲାଇ ପାରିଲେ ଏହି ନମନୀୟ କାର୍ଯ୍ୟ ସହଜ ହୋଇଉଠେ । ବେଳେ ବେଳେ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ, ଗୋଟିଏ ହାତ କ୍ରିୟାହୀନ ଥିଲାବେଳେ, ଅନ୍ୟ ହାତଟି କାରଣ ଅକାରଣରେ ଉଠି ଯାଇଥାଏ । ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ବେଳେ ମଧ୍ୟ ଏହି ହାତ ଆପେ ଉଠିଯାଏ । ତେବେ ଚରିତ୍ରର ଡାଇମେନ୍‌ସନ ଅନୁଯାୟୀ, ଏହି ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହେବା ଉଚିତ୍ । ସଂଳାପ କହିଲା ବେଳେ ଅଯଥା ପଦଚାଳନା କରିବା, ଅନ୍ୟ ଅଭିନେତାକୁ ଆଢୁଆଳ କରି ଠିଆ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ।

ଶରୀର ପ୍ରତିଟି ଅଂଶ ନମନୀୟ ହୋଇ ପାରିଲେ, ଅଭିନୟ ସାର୍ଥକ ଏବଂ ସହଜ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚରେ ଅଙ୍ଗସଞ୍ଚାଳନ ଏବଂ ପଦଚାରଣା ଭୁଲ ଦିଗରେ ପରିଚାଳିତ ହେଲେ ନାନା ପ୍ରକାର ଅସୁବିଧା ହୋଇଥାଏ । ଧରି ନିଆଯାଉ, ଜଣେ ଲୋକ ଓଜନିଆ ବାକ୍ସଟିଏ ଧରି ମଞ୍ଚକୁ ଆସିବ । ସିଏ ଯଦି ସିଧାସଳଖ ବାକ୍ସଟି ଧରି ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଯିବ, ତେବେ ଅଭିନୟ କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ ହେବ । ଜିନିଷଟି ଓଜନ ବୋଲି, ତା'ର ହାବଭାବରୁ ସୂଚିତ ହେବା ଦରକାର । ଓଜନର ଛାପ ତା'ର ଅଭିନୟ ଉପରେ, ତା'ର ପଦଚାରଣା ଉପରେ, ତା'ର ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଭାବ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ପକାଇବା ଦରକାର । ଏଠାରେ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଅନୁଭୂତିର ସହିତ ସେହି ମୁହୂର୍ତ୍ତିଟିକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଜିନିଷଟି କେତେ ଓଜନର ଏବଂ ତାହା କେଉଁ ଅଙ୍ଗ ସହି ଜଡ଼ିତ, ସେହି ଅଙ୍ଗର ସଞ୍ଚାଳନ ସ୍ୱାଭାବିକ ହେବା ଦରକାର । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ତଦନୁଯାୟୀ ପଦଚାଳନା ମଧ୍ୟ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେବ ।

ଅଭିନେତାର ପ୍ରତିଟି ଅଙ୍ଗ କିଛି ନା କିଛି ବୈଶିଷ୍ୟ ବହନ କରିବ । ଅଯଥାରେ କୌଣସି ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳିତ ହେବନାହିଁ । ନାଟକର ଚାହିଦା ଅନୁଯାୟୀ, ରସ ଅନୁଯାୟୀ ଅଙ୍ଗ କ୍ରିୟାଶୀଳ ହେବ କିମ୍ବା ପୂରାପୂରି ନୀରବ ରହିବ । ଧରି ନିଆଯାଉ, ଜଣେ ୨୪ ବର୍ଷର ଯୁବକକୁ ସତୁରୀ ବର୍ଷର ବୃଦ୍ଧ ରୋଲ କରିବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ରଟି ଯଦି ଯୁବକ ଭଳି ଚଳପ୍ରଚଳ ହେଉଥିବ, ଅଥଚ ବୃଦ୍ଧ ଭଳି ସଂଳାପ କହୁଥିବ, ତେବେ ସେଠାରେ ଅଭିନୟ ଶ୍ରୀହୀନ ହେବ । ୨୪ବର୍ଷର ଯୁବକକୁ ମେକଅପ୍ ଦ୍ୱାରା ବୃଦ୍ଧ ସଜାଇ ହେବ । କିନ୍ତୁ ବୃଦ୍ଧର ଚାଲିଚଳନ ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇ ନ ପାରିଲେ, ନାଟକୀୟତା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେବ । ତେଣୁ ସତୁରୀ ବର୍ଷର ବୃଦ୍ଧ ଭଳି ନିଜର ଶରୀରକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ନମନୀୟ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଣ୍ଟା ଭାଙ୍ଗି ନଇଁ ନଇଁ ଚାଲିବାକୁ ହେବ । ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ମୁଖର ଭାବଭଙ୍ଗୀ, ହସ୍ତପଦ ସଞ୍ଚାଳନ ଇତ୍ୟାଦି ମଧ୍ୟ ବୟସର ଭାରବହନ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ସତୁରୀ ବର୍ଷର ବୃଦ୍ଧର ଅଭିନୟ ଭିତରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରତି ଅଙ୍ଗ ଭାଗ ନେବା ଦରକାର । ୨୪ ବର୍ଷର ଯୁବକଟି ଯଦି ବଳିଷ୍ଠ ବାହୁ ଦେଖାଇ ବୃଦ୍ଧର ଅଭିନୟ କରେ, ଲୋକ ହସିବା ହିଁ ସାର ହେବ । ଏଣୁ ବୃଦ୍ଧ ହାବଭାବ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ, ଦେହକୁ ଭାଗ ଭାଗ କରି କାମରେ ଲଗେଇବାକୁ ହେବ । ଏହି ଭାଗ ପୁଣି ନିଜର ଅଭିଜ୍ଞତା, ଅନୁଶୀଳନ ଏବଂ କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଏଥିପାଇଁ ବିଭାଗୀକରଣ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବ ଦେହର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ଯଥା- ୧) ମଥାରୁ ଗଳା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ୨) କାନ୍ଧରୁ ଅଣ୍ଟା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ୩) ହାତ ।

ଏବେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ କାମରେ ଲଗାଇବାକୁ ହେବ । ବ୍ୟାୟାମ ବେଳେ ଯେମିତି ମାଂସପେଶୀ ବା ହାଡ଼ର ଜଏଣ୍ଟ ଉପରେ ଚାପ ନ ପଡ଼େ । ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବେ, ସେହି ଚରିତ୍ରର ଆଚାର ବ୍ୟବହାର ପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ, କେବଳ ମନର ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିବା । ଏଠାରେ ହାତ, ପାଦ, ଗଳା ଆଦି ପ୍ରତିଟି ଅଂଶର କସରତ ହେବା ଦରକାର । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶ ଯଥା ସମ୍ଭବ ନମନୀୟ ହେଲେ, ଅଭିନୟ ସାର୍ଥକ ବା ଜୀବନ୍ତ ହୋଇପାରିବ । ଅତଏବ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଙ୍ଗର ବ୍ୟାୟାମ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଜରୁରୀ ।

ଗୋଟିଏ କଥା ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଶରୀରକୁ ନମନୀୟ ଏବଂ ରମଣୀୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅଭିନେତାର ସମୟ ପୂରାପୂରି ଯେମିତି ବ୍ୟାୟାମରେ

ବ୍ୟୟିତ ନହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ ବ୍ୟାୟାମକାରୀ ତା'ର ମାଂସପେଶୀ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଅଭିନେତାର ବ୍ୟାୟାମ କେବଳ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଭିତରେ ସୀମିତି ରହିବା ଦରକାର । ଶୂନ୍ୟ ହାତରେ ବ୍ୟାୟାମ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଟିଏ କଥା ମନକୁ ଆସୁଛି, ସେଇଟି ହେଉଛି 'ଯୋଗାସନ' । ଶରୀର ଚର୍ଚ୍ଚାର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ଆଧାର ଭୂମି ହେଉଛି ଯୋଗ ବ୍ୟାୟାମ । ସବୁ ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ଯୋଗ ବ୍ୟାୟାମ' ପାଠ୍ୟକ୍ରମର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇଛି । କାରଣ ଅଭିନେତାର ଶାରୀରିକ ଏବଂ ମାନସିକ ଜଗତ ଏହି ଯୋଗ ବ୍ୟାୟାମ ଦ୍ୱାରା ନିରୋଗ ଏବଂ ସୁସଂହତ ହୋଇଥାଏ ।

ବୟସ, ରୁଚି, କ୍ଷମତା, ଆଦିକୁ ବିଚାରକୁ ନେଇ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରତିଟି ଆଙ୍କନ ନିଖୁଣ ହେବା ଦରକାର । କେଉଁ କାମରେ କେଉଁ ଅଙ୍ଗ କାମ କରୁଛି, ସେହି ଅନୁପାତରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଚଳପ୍ରଚଳ ଏବଂ ଅଙ୍ଗଚାଳନା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେବ । ଡାଇନିଂ ଟେବୁଲ୍ ଉପରେ ଥିବା ଗ୍ଲାସ୍‌ରୁ ପାଣି ପିଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଏଇ କାମଟିରେ କେତୋଟି ଅଙ୍ଗ କାମ କରୁଛି ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରଥମେ ଟେବୁଲ ଉପରୁ ଗ୍ଲାସ୍‌ଟି ହାତରେ ଧରିବାକୁ ହେବ । ତା'ପରେ ଗ୍ଲାସ୍‌ଟିକୁ ପାଟି ପାଖକୁ ନେବାକୁ ହେବ । ତା'ପରେ ପାଣି ପିଇବାକୁ ହେବ । ଶେଷରେ ଗ୍ଲାସଟିକୁ ପିଇ ସାରି ଟେବୁଲ୍ ଉପରେ ରଖିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାର୍ଯ୍ୟ ଏଠାରେ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେବା ଦରକାର ।

ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଅଭିନେତାର ମନରେ କେତୋଟି ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିବା ଉଚିତ । ସେ କେଉଁଠି ଅଛି ? ସେ କ'ଣ ପାଇଁ ମଞ୍ଚକୁ ଆସିଛି ? ସେ କେତେବେଳେ ଆସିଛି ? ଏଇ ପ୍ରଶ୍ନଗୁଡ଼ିକର ସାର୍ଥକ ଉତ୍ତର ଉପରେ ନିର୍ଭର କରୁଛି ଅଭିନୟର ସଫଳତା । ପିଇଲା ବେଳେ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, କ'ଣ ପିଉଛ ? ଏସବୁ ପ୍ରଶ୍ନ ଅଭିନେତାର ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ତଥା ଅଭିନୟକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବ ।

ଅଭିନୟ ବେଳେ ଚରିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ରର ଉପାଦାନ ଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ସଚେତନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସେଗୁଡ଼ିକର ଅବିକଳ ଅନୁକରଣ କରିବାକୁ ହେବ । ବାସ୍ତବତା ସହିତ ନିଜକୁ ଖାପ ଖୁଆଇବାକୁ ହେବ । ଏହା ଚରିତ୍ରର ପ୍ରତିଟି ଆଚରଣରେ ସଂଘଟିତ ହେବା ଦରକାର । ଧରି ନିଆଯାଉ, ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରଟି ସିଗାରେଟ ଟାଣିବ । ଶିକ୍ଷିତ ଲୋକ ଯେପରି ସିଗାରେଟ ଟାଣିବ, ଗାଁର ଅଶିକ୍ଷିତ ଲୋକଟି ସେପରି ଟାଣିବ ନାହିଁ । କବି ବା ଭାବୁକ ଲୋକଟି ସେମାନଙ୍କ

ପରି ସିଗାରେଟ୍ ଟାଣିବ ନାହିଁ, ମଦ୍ୟପ ବା ଗୁଣ୍ଡା ଶ୍ରେଣୀର ବ୍ୟକ୍ତିଟିର ସିଗାରେଟ୍ ଟାଣିବା ଷ୍ଟାଇଲ୍ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏଠାରେ ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଦ୍ୱାରା ଷ୍ଟାଇଲ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହେବ । ସିଗାରେଟ ଧରିବା ଏବଂ ଟାଣିବା – ଦୁଇଟିଯାକ କାର୍ଯ୍ୟ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ତରର ମଣିଷଙ୍କ ପାଇଁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏଇ ଷ୍ଟାଇଲ ଭିତରେ ଚରିତ୍ରର ଅଙ୍ଗ କଥା କହିବ ଏବଂ ନୀରବତା ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ କଥା କହିହେବ ।

ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରପର୍ଟି ସହିତ ଅଭିନେତାର ମଧ୍ୟ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ଏସବୁ କେବଳ ଭିଜୁଆଲ କନ୍‌ସେପ୍ଟ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଥାଏ । ପ୍ରପର୍ଟିକୁ ପୂରାପୂରି ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ହେବ । ତାକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିବା ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଫିଙ୍ଗିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାର୍ଯ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରର ସଂପୃକ୍ତି ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବେ ହେଉ ବା ପରୋକ୍ଷ ଭାବେ ହେଉ, ପ୍ରପର୍ଟି ସହିତ ଯୋଗସୂତ୍ର ରଖିବାକୁ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ଚରିତ୍ରର ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳିତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ରହିଲେ ଅଭିନେତା ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କରିବ ।

ମୋଟ ଉପରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ପାଇଁ, କଳାକାର ମଞ୍ଚରେ ଚଳ ପ୍ରଚଳଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଅଙ୍ଗସଂଚାଳନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତିଟି ବିଷୟ ପ୍ରତି ନିଖୁଣ ଭାବେ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବା ବିଧେୟ ।

ନାଟକରେ "ବିରତି" (Pause)

ନାଟକର ଅଭିନୟକୁ ସାର୍ଥକ ସୁନ୍ଦର କରିବାକୁ ହେଲେ "ବିରତି" ସର୍ବାଦୌ ଆବଶ୍ୟକ । ବିରତି ନାଟକୀୟତାକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥାଏ । ଏହି ବିରତି ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର । ଜଣେ ସାମଗ୍ରିକ ଅଭିନୟ କାଳରେ ବିରତି ନେଇପାରେ କିମ୍ବା ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ବେଳେ ବିରତି ନେଇପାରେ । ସ୍ୱରକ୍ଷେପଣରେ ବିରତିକୁ ଠିକ୍ ଭାବେ ପ୍ରୟୋଗ କରିପାରିଲେ ଅଭିନୟ ମାର୍ଜିତ ହୁଏ ଏବଂ ଆଗେଇ ଚାଲେ । ବିରତି ପାଇଁ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ସ୍ୱରକ୍ଷେପଣ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । ନାଟକ ଲେଖିଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ପଦ୍ୟ ବା ଗଦ୍ୟ ରଚନାରେ ବିରତିର ସୂଚନା ଦେଇଥାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଅଭିନୟ କାଳରେ ବିରତି ଉପରେ ଅଧିକ ଚର୍ଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ଏପରିକି ଲେଖକ ନିର୍ଦ୍ଦେଶଠାରୁ ମଧ୍ୟ ବେଳେ ବେଳେ ଦୂରେଇ ଯିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିପାଇଁ ସଂଳାପରେ କମା, ସେମିକୋଲନ, କୋଲନ, ହାଇଫେନ୍, ବିସ୍ମୟବାଚକ, ପ୍ରଶ୍ନବାଚକ ଚିହ୍ନ ବ୍ୟବହୃତ କରିଥାଏ ।

ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ସଂଳାପଟିକୁ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ କଲେ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ ଗୁରୁତ୍ୱଦେଲେ, ବିରତି କିପରି ରହିବ, କେଉଁଠି ରହିବ ତାହା ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ହୋଇଉଠିବ । ଶବ୍ଦ ସହିତ ଶବ୍ଦର, ବାକ୍ୟ ସହିତ ବାକ୍ୟର ସମ୍ପର୍କ ଏଠି ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଉଠିବ । ସଂଳାପର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ, ଆବେଗମୟ, ରସପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିବାକୁ ହେଲେ, ବିରତି ଦରକାର । ଏ ବିରତି ପୁଣି ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ପରିବେଶ ଉପରେ । ଆଉ ପରିବେଶ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ଅବସ୍ଥା ଉପରେ । ଏଥିପାଇଁ ଦର୍ଶକର ମନୋଭାବ, ରୁଚି, ମଞ୍ଚର ଆକୃତି, ଗଠନରୀତି ଏବଂ ଶବ୍ଦ ଧାରଣ କ୍ଷମତା, ଦର୍ଶକଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା, ଅଭିନେତାର କଣ୍ଠସ୍ୱରର କସରତ ଆଦି ବିଷୟ ଅନୁଶୀଳନର ପରିସର ଭିତରକୁ ଆସିଯାଏ ।

ବାକ୍ୟଟିକୁ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବାକୁ ହେଲେ, ସଂଳାପର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶବ୍ଦକୁ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ କରିବାକୁ ହେଲେ, ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇବାକୁ ହେଲେ ବାକ୍ୟରେ 'ବିରତି' ଦରକାର । ନଚେତ୍ ଜଣେ ଅଭିନେତା ସଂଳାପଟିକୁ ବହି ପଢ଼ାଇଲା ଭଳି ପଢ଼ିଯିବ । ଏହାଦ୍ୱାରା କେବଳ ନାଟକୀୟତା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୁଏ ନାହିଁ, ପରନ୍ତୁ ଦର୍ଶକ ବୋର୍ ହୁଏ । ବିରତି ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ବିରାମ ଚିହ୍ନ ପାଇଁ ମଧ ମୁଣ୍ଡ ଖର୍ଚ୍ଚ କରିବାକୁ ହେବ । ଏଇ ବିରାମ ଚିହ୍ନ ନାଟକୀୟ, ଆବେଗମୟ ଏବଂ ଭାବ ଉଦ୍ଦୀପକ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ସାଧାରଣତଃ ବିରତି ଦୁଇପ୍ରକାର କାମ ଚଳାଇଥାଏ । ପ୍ରଥମତଃ ବାକ୍ୟଟିକୁ ସଠିକ୍ ଭାବେ ଶ୍ରବଣଯୋଗ୍ୟ ଏବଂ ବୋଧଗମ୍ୟ କରିଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ବାକ୍ୟରେ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବ ଏବଂ ଆବେଗକୁ ପ୍ରକାଶ କରାଇଥାଏ ।

ନାଟକରେ ବିରତି ସମ୍ପର୍କରେ ଅନେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସମାଲୋଚକ, ନାଟ୍ୟବିତ୍ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟବିତ୍ ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭାସ୍କି ବିରତିକୁ ଚାରି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା- ଲଜିକାଲ ପଜ୍ (ଯୁକ୍ତିସମ୍ମତ ବିରତି), ସାଇକୋଲଜିକାଲ ପଜ୍ (ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିରତି), ଲଫ୍‌ଟ ପଜ୍ (ବାୟୁ ଗ୍ରହଣ ଜନିତ ବିରତି) ଏବଂ ପଜ୍ ଫର୍ ଏମ୍‌ଫାସିସ୍ (ଶବ୍ଦ ଉପରେ ଜୋର ଦେବା ଜନିତ ବିରତି) । ଯୁକ୍ତି ସମ୍ମତ ବିରତିରେ ବାକ୍ୟର ଅଂଶଗୁଡ଼ିକ ସାମଗ୍ରିକ ରୂପ ପାଇଥାଏ । ଏହା ବାକ୍ୟାଂଶକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ କରାଇଥାଏ । ଆବେଗ ଏବଂ ଭାବପ୍ରକାଶରେ ମଧ ଏହା ସହାୟତା କରିଥାଏ । ବାକ୍ୟର ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ବିରତି ଅନୁଯାୟୀ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଯୁକ୍ତି ସମ୍ମତ ବିରତିରେ ବାକ୍ୟନ ଅଂଶଗୁଡ଼ିକ ସାମଗ୍ରିକ ରୂପ

ପାଇଥାଏ । ଏହା ବାକ୍ୟାଂଶକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ କରାଇଥାଏ । ଆବେଗ ଏବଂ ଭାବ ପ୍ରକାଶରେ ମଧ ଏହା ସହାୟତା କରିଥାଏ । ବାକ୍ୟର ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ ବିରତି ଅନୁଯାୟୀ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଯୁକ୍ତିସମ୍ମତ ବିରତିରେ ସଂଳାପର ସ୍ୱାଭାବିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାଏ । ଏହା ବାକ୍ୟାଂଶର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ବସ୍ତୁଟିକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ବାକ୍ୟର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଅଂଶ ଯୁକ୍ତିସମ୍ମତ ବିରତି ଦ୍ୱାରା ଆବେଗଦୀପ୍ତ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ଏହା ନିଜର ଭାବ ପ୍ରକାଶ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ କରିପାରିଥାଏ ।

ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିରତିର ସମ୍ପର୍କ ଆମ ମସ୍ତିଷ୍କ ସହିତ । ଏହା ଆମର ଅନୁଭୂତିକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବାକ୍ୟର ଅକ୍ଷର, ଶବ୍ଦ କାମ କରେନା । କାମ କରିଥାଏ ମଣିଷର ଚକ୍ଷୁ, ମୁଖର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି, ବୁଦ୍ଧିର ଝଲକ, ଇଙ୍ଗିତପୂର୍ଣ୍ଣ ଚାଲିଚଳନ ଇତ୍ୟାଦି । ଯେଉଁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯୁକ୍ତି ସମ୍ମତ ବିରତି ହାରିଯାଏ, ସେଠାରେ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିରତି ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ କ୍ରିୟାଶୀଳ ହୋଇଥାଏ । ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିରତିକୁ ଅଧିକ ସମୟ ଯାଏ ଧରି ରଖାଯାଇପାରେ । ଯୁକ୍ତି ସମ୍ମତ ବିରତି ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ଭିତରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଏହି ସମୟ ଯଦି ବଢ଼ାଯାଏ ତେବେ ଯୁକ୍ତିସମ୍ମତ ବିରତି ଏକ ସଜୀବ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିରତିରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଯାଏ । ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା ପାଇଁ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିରତିକୁ ଅଧିକ ସମୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଧରି ରଖାଯାଇପାରେ ।

ଗୀତ ଗାଇବା ବେଳେ ଏକ ପ୍ରକାର ବିରତି ନିଆଯାଇଥାଏ । ଜର୍ମାନୀବାସୀ ଏହାକୁ ଲଫ୍‌ଟ ପଜ୍ କହିଥାନ୍ତି । ଏଥିରେ ଶ୍ୱାସପ୍ରଶ୍ୱାସକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ହେଉଛି ସଂକ୍ଷିପ୍ତତମ ବିରତି । ଦ୍ରୁତଭାବେ ପ୍ରଶ୍ୱାସ ନେବା ପାଇଁ ଏହା ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ବିରତି ସଂଳାପକୁ ଏକ ପ୍ରକାର ବାଙ୍ମୟ ଅବସ୍ଥାରେ ରଖିଥାଏ । ଦ୍ରୁତଭାବେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କଲାବେଳେ ଏହି ବିରତି କାମରେ ଲାଗିଥାଏ ।

ଯଦି କୌଣସି ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣ ପୂର୍ବରୁ ସଚେତନ ଭାବେ ବିରତି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ, ତେବେ ସେ ହିଁ ଶବ୍ଦ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକର ମନଯୋଗ ସହଜରେ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ଶବ୍ଦଟି ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଭାବେ ପ୍ରକ୍ଷେପିତ ହୋଇଥାଏ । ପଜ୍ ଫର ଏମଫାସିସ୍ ପଦ୍ଧତିଟି ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ଏକ ବିଶେଷ ଭଙ୍ଗୀ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏହା ଶବ୍ଦ ଉପରେ ଜୋର ଦେଇଥାଏ ।

ଏତଦ୍ ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କେତେପ୍ରକାର ବିରତି ମଧ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଯଥା-

ଆବେଗର ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ବିରତିର ବ୍ୟବହାର ବା ଇମୋସ୍‌ନାଲ ପଜ୍, ବ୍ୟାଖ୍ୟାମୂଳକ ବିରତି ବା ଇଣ୍ଟରପ୍ରିଟେଟିଭ ପଜ୍, ଛନ୍ଦମୟ ବିରତି ବା ରିଦ୍‌ମିକ୍ ପଜ୍, ସକ୍ରିୟ ବିରତି ବା ଆକ୍ଟିଭ୍ ପଜ୍ ଇତ୍ୟାଦି । ଇମୋସ୍‌ନାଲ ପଜ୍‌ରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭାବର ଆଗରୁ ବିରତିକୁ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ, ଆବେଗ ଏବଂ ଭାବର ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରଯାଇଥାଏ । ବ୍ୟାଖ୍ୟାମୂଳକ ବିରତିରେ, ଚରିତ୍ରର ଅନେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଏକ ବିଶେଷ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ବିଶେଷ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଥାଏ । ଛନ୍ଦମୟ ବିରତିରେ, ଅଭିନେତା ନିଜ ସଂଳାପକୁ ଛନ୍ଦମୟ କରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି କୌଣସି ସମୟରେ ନିଷ୍କ୍ରିୟ ହୋଇନଥାଏ । ସକ୍ରିୟ ବିରତି ଏକ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ବିରତି । ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ସମୟରେ ଏପରି ଆକ୍ସନ ଏଥିରେ ରହିବ, ଯାହାକୁ ସକ୍ରିୟ କରିବା ପାଇଁ ବିରତିର ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ ଆକ୍ସନ ସହିତ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ତିଆରି ହୁଏ । ଅତୀତ, ଭବିଷ୍ୟତର କୌଣସି ଘଟଣାର ଭାବ ବା ରୁଚିକୁ ଯଦି କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ବିଶ୍ୱାସ ଯୋଗ୍ୟ କରି ଦର୍ଶକ ସାମନାରେ ଉପସ୍ଥାପନା କରାଯାଏ ତେବେ ସେଠାରେ ଆକ୍ଟିଭ୍ ପଜ୍ କାମରେ ଆସିଥାଏ ।

କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ ବା ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ଏଇ ଉଭୟ ଜାତୀୟ ବିରତି ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟ ଘଟଣାକୁ ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥ ଯୋଗାଇଥାଏ । ଏହି ପ୍ରକାର ବିରତି ନାଟକରେ ପ୍ରଧାନ ଚିନ୍ତାର କଥାବସ୍ତୁକୁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଲେପନ କରିଦେଇଥାଏ ଏବଂ ନାଟକଟିକୁ କୌତୂହଳ ଉଦ୍ଦୀପକ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଥାଏ । ଏଣୁ ମୋଟ ଉପରେ ବିରତି ନାଟକକୁ ଏକ ମର୍ଯ୍ୟାଦାବନ୍ତ ଆସନ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଭାବ ସଂପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକରେ 'ଷ୍ଟିଲ୍' ବା 'ଫ୍ରିଜ୍'

ମଞ୍ଚପାଇଁ ଆମେ ଆଜିକାଲି କେତୋଟି ଶବ୍ଦ ବହୁଳ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ ଯଥା- ଷ୍ଟିଲ ବା ଫ୍ରିଜ୍, ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ, ମାଇମ୍, କୋରସ୍ ଇତ୍ୟାଦି । ଏଗୁଡ଼ିକ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା ସହିତ ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ନାଟକର ସଫଳତା ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଏଇ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ଆଜିର ନାଟକରେ ଷ୍ଟିଲ ବା ଫ୍ରିଜ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଏକପ୍ରକାର ନିତିଦିନିଆ ପ୍ରଥାରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲାଣି, ଏଇଟିକୁ ସୌଖିନ ଏବଂ ପେଷାଦାରୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଉଭୟ ବ୍ୟବହାର କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଫ୍ରିଜ୍ ବା ଷ୍ଟିଲର ବ୍ୟବହାର କେବଳ ଦର୍ଶକର କରତାଳି ସଂଗ୍ରହ କରି ନ ଥାଏ, ନାଟକକୁ ସଫଳତାର ସୋପାନ ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ବେଳେ ବେଳେ ଫ୍ରିଜ୍‌ର ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ବୁଝି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମନଇଚ୍ଛା ଏହାକୁ ବ୍ୟବହାର କରିଥାନ୍ତି । କିଛିଟା ବାହାବା ମିଳିଥାଏ ସତ, ମାତ୍ର ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ସୌଷବ ହାନି ହୋଇଥାଏ । ଏହା ମଣିଷର ମନୋରାଜ୍ୟ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ଏଠାରେ ଷ୍ଟିଲ୍ ବ୍ୟବହାର କରିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, ନାଟକ ଘଟଣାବୃତ୍ତ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କରୁ କରୁ ଯେଉଁଠି ଦବିଯାଏ, ସେହିଠାରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ମନୋଗତ ବା ଭାବଗତ ଉତ୍ତରଣର କାର୍ଯ୍ୟ । ଦର୍ଶକ ଚିନ୍ତାରାଜ୍ୟକୁ ଫେରିଯାଏ । ମନ ଭିତରେ ଘଟଣାର ସନ୍ତୁଳନ କରି ବସେ ।

ଦେଖାଯାଏ, ଯାହା ଶକ୍ତିଶାଳୀ ସଂଳାପ କରି ନ ପାରେ, ଜୀବନ୍ତ ଅଭିନୟ କରି ନ ପାରେ, ତାକୁ ଅକ୍ଳେଶରେ ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକୀୟ ଢଙ୍ଗରେ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ ଷ୍ଟିଲ୍ ବା ଫ୍ରିଜ୍ ଦୃଶ୍ୟ । ଅର୍ଥାତ୍ ଷ୍ଟିଲ୍‌ର ବିକଳ୍ପ ମିଳିବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ଷ୍ଟିଲ୍ ବ୍ୟବହାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଏକପ୍ରକାର ପ୍ରସ୍ତୁତି ଆବଶ୍ୟକ । ଷ୍ଟିଲ୍‌ର ଗୁରୁତ୍ୱ ଏବଂ ପରିବେଶର ଗୁରୁତ୍ୱ ପ୍ରତି କଳାକାର ଭଲଭାବେ ଅବହିତ ହେବା ଦରକାର । ଫ୍ରିଜ୍ କେବଳ ସାମୟିକ ଚମତ୍କାରିତା ସୃଷ୍ଟି କରି ନ ଥାଏ ପରନ୍ତୁ ଏହା ଏକ ଗଭୀର ଅର୍ଥ ବହନ କରିଥାଏ । ବେଳେ ବେଳେ ଏଇ ଫ୍ରିଜ୍ ମଧ୍ୟ ଘଟଣାବୃତ୍ତର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପରିଣତିର ପଥ ପରିଷ୍କାର କରିଥାଏ ।

ଧରି ନିଆଯାଉ, ଜଣେ ଧନୀ ବ୍ୟକ୍ତି ବୃଦ୍ଧ ବୟସରେ ବିବାହ କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱାମୀ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀ ମଧ୍ୟରେ ବୟସର ଯଥେଷ୍ଟ ତାରତମ୍ୟ ରହିଛି । କେହି କାହା ସହିତ ଖାପଖୁଆଇ ଚଳିପାରୁ ନାହାନ୍ତି । ଏଇ ସମୟରେ ପରିବାରରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହୁଏ ବୃଦ୍ଧଙ୍କର ସବା ସାନଭାଇ, ପାଠପଢ଼ା ଶେଷକରି ଘରକୁ ଫେରିଛି । ପରିବାର ମଧ୍ୟରେ ମନଲାଖି ତରୁଣଟି ପାଇ ବୃଦ୍ଧଙ୍କ ସ୍ତ୍ରୀ ମନେ ମନେ କୁରୁଳି ଉଠେ ଏବଂ ନିଜ ଅଜ୍ଞାତରେ ଏଇ ତରୁଣଟି ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହୋଇଯାଏ । ପୂର୍ବରୁ ନିଃସଙ୍ଗ ମୁହୂର୍ତ୍ତ କାଟି ଆସିଥିବା ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟିର ଜୀବନରେ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ତରଙ୍ଗ ଭରିଯାଏ । କ୍ଷଣକ ପାଇଁ ଜୀବନ ହୋଇଉଠେ ସ୍ୱପ୍ନିଳ । ସ୍ତ୍ରୀ ଲୋକଟିର ଚାଲିଚଳଣ, ଆଚାର ବ୍ୟବହାର ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ବଦଳିଯାଏ । ଯାହା ବୃଦ୍ଧଙ୍କ ପାଖରୁ ସେ ପାଇ ପାରିନଥିଲା, ତାହା ଏଇ ତରୁଣଟିର ସାନ୍ନିଧ୍ୟରୁ ସେ ପାଏ । ଏ ସମସ୍ତ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରନ୍ତି ବୃଦ୍ଧ ।

ପ୍ରତିବାଦ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ ଏଇ ଅପାରଗ ବୃଦ୍ଧ ଜଣକ । କିନ୍ତୁ ନିଜ ଭିତରେ ନିଜେ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ନ୍ତି । ହଠାତ୍ ଦିନେ ଚାକିରିରେ ଜଏନ୍ କରିବା ପାଇଁ ତରୁଣଟିର ଡାକରା ଆସେ । ଦୂରେଇ ଯାଏ ତରୁଣ । ଭାଙ୍ଗିପଡ଼େ ଯୁବତୀ ସ୍ତ୍ରୀଟି । ପୁଣି ସେଇ ନିଃସଙ୍ଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା କଥା ଭାବି ସେ ଭୟଭୀତ ହୋଇଉଠେ । ଯୁବତୀ ସ୍ତ୍ରୀର ମନୋଦଶାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ସହାନୁଭୂତିର ହାତ ବଢ଼ାନ୍ତି ବୃଦ୍ଧ । କିଛିଟା ନିଜ ଭିତରର ଶୂନ୍ୟତାକୁ ଦୂରେଇ ଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ମଧ, ନିଜ ଇଚ୍ଛା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବୃଦ୍ଧଙ୍କ ସମବେଦନାର ଉତ୍ତର ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକରେ ଯୁବତୀ ସ୍ତ୍ରୀଟି, ନିଜର ହାତ ବଢ଼ାଏ । ମାତ୍ର ଉଭୟ ହାତ ମଧ୍ୟରେ କିଛିଟା ବ୍ୟବଧାନ ରହିଯାଏ । ଏଇ ବ୍ୟବଧାନକୁ କେବଳ ସଫଳ ଭାବେ ପରିପ୍ରକାଶ କରିପାରେ ଷ୍ଟିଲ ବା ଫ୍ରିଜ୍ । କୌଣସି ଭାଷା, ସଂଳାପ ବା ସଙ୍ଗୀତ ଏହାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିପାରିବ ନାହିଁ । କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ମନୋରାଜ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସଂକଟ ଦେଖାଦେଲା, ତା'ର ସଫଳ ପରିପ୍ରକାଶ କେବଳ ଫ୍ରିଜ୍ ହିଁ କରିପାରିବ । ଉଭୟ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଗ୍ୟାପ୍ ବା ବ୍ୟବଧାନକୁ ଷ୍ଟିଲ୍ ଛଡ଼ା ଆଉ କେଉଁ ମାଧ୍ୟମ ଏତେ ସଫଳ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରିପାରିବ ?

ଯେତେବେଳେ ନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଭାବକୁ ପରିପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ଅନ୍ୟସବୁ ମାଧ୍ୟମ ପଛଘୁଞ୍ଚା ଦିଏ, ସେତେବେଳେ ଫ୍ରିଜ୍ ତା' ପାଖକୁ ସହୃଦୟତାର ହାତ ବଢ଼ାଇଥାଏ । ଫ୍ରିଜ୍ ବ୍ୟବହାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଘଟଣାର ଗୁରୁତ୍ୱକୁ ଅନୁଭବ କରିବା ଉଚିତ । ଦର୍ଶକ ଆସନରେ ବସି ଅଭିନୟକୁ ପରଖିବା ଉଚିତ । ନାଟକରେ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ସ୍ଥାନରେ ଏହା ସାଧାରଣତଃ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ଅନ୍ୟତ୍ର ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ଚମକ ସୃଷ୍ଟିକାରୀ ମାଧ୍ୟମ ମାତ୍ର ।

ଯେଉଁ ନାଟକରେ ପ୍ଲଟ୍ ଦୁର୍ବଳ, ସେଠାରେ ଫ୍ରିଜ୍ କିଛିଟା ପ୍ୟାଚ୍ ପକାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ତେବେ ଏଠି ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା, ଘଟଣାବୃତ୍ତର ଗୁରୁତ୍ୱ ଆଦିକୁ ବିଚାରକୁ ନେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ବିଭିନ୍ନ ହୃଦୟବୃତ୍ତି ଯଥା- ହର୍ଷ, ଆନନ୍ଦ, ବିଷାଦ, ଘୃଣା, ପ୍ରେମ, ଆଶା, ନିରାଶା, ସନ୍ଦେହ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ଇତ୍ୟାଦି ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତାକୁ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରିଥାଏ । ତେଣୁ ହୃଦୟବୃତ୍ତିର କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ପଏଣ୍ଟରେ ଫ୍ରିଜ୍ ବ୍ୟବହାର ମଧ କରାଯାଇପାରେ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଉପରେ କିଛିଟା ପ୍ରଭାବ ପକାଯାଇ ପାରିବ ।

ଶ୍ରେଣୀ ସଂଘର୍ଷ, ଶ୍ରେଣୀ ବୈଷମ୍ୟ, ହତ୍ୟା, ମାରପିଟ୍, ଅଭିଯାନ, ଆହ୍ୱାନ ଆଦିର ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଫ୍ରିଜ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖାଯାଇପାରୁଛି । ଆଜିକାଲି ଏହାର

ବ୍ୟବହାର ବହୁଳ ମାତ୍ରାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଅନେକ ସମୟରେ ଫ୍ରିଜ୍ ଦର୍ଶକକୁ ଚିନ୍ତାରାଜ୍ୟକୁ ଠେଲି ଦେଇଥାଏ । ସେ ଆଖି ଆଗରେ ଦେଖୁଥିବା ଦୃଶ୍ୟଟି ବିଷୟରେ ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଦର୍ଶକ 'ଫ୍ରିଜ୍'ରୁ କିଛି ବୁଝିପାରି ନ ଥାଏ, ମାତ୍ର ଉପଭୋଗ କରିଥାଏ । ବେଳେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଫ୍ରିଜ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକଙ୍କ ଉପରେ ଛାଡ଼ି ଦେଇଥାନ୍ତି । କୌଣସି ସମାଧାନ କରିନଥାନ୍ତି । କେତେବେଳେ ଦର୍ଶକ ଏହାକୁ ବୁଝିପାରେ ତ ପୁଣି କେତେବେଳେ ବୁଝିପାରି ନଥାଏ । ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ମନ ନେଇ ଘରକୁ ଫେରି ଭାବି ବସିଲେ ସେଇ ଚମକ ବା ଗମିକ୍‌ର ରହସ୍ୟଟି ଆପେ ଆପେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଯାଏ ।

ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଗିମିକ୍ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ଫ୍ରିଜ୍ ବ୍ୟବହାର କରିଥାନ୍ତି । ଏହା ଦ୍ୱାରା ନିଜର ଦୁର୍ବଳତାକୁ ଘୋଡ଼ାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାନ୍ତି । ତେବେ 'ଫ୍ରିଜ୍' ଯଦି ସଠିକ୍ ଭାବେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଏ ତାହାର ମୂଲ୍ୟ ଚିରନ୍ତନ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ଚମକ ସୃଷ୍ଟି ନକରି ନାଟକର ଏକ ମୂଲ୍ୟବାନ ସମ୍ପତ୍ତିରେ ପରିଣତ ହୋଇଥାଏ । ସମୟ ଆସିଛି ଷ୍ଟିଲକୁ ମନଇଚ୍ଛା ଯତ୍ରତତ୍ର ବ୍ୟବହାର ନକରି, ସ୍ଥାନ ଉପଯୋଗୀ ଏବଂ ସମୟ ଉପଯୋଗୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିବା ଉଚିତ । ଏହା କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନ ମାଧ୍ୟମ ନହୋଇ ଶିକ୍ଷାପ୍ରଦ ହେବା ବିଧେୟ ।

ନାଟକରେ ଗତି (ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ)

ନାଟକର ଏକ ବ୍ୟାବହାରିକ ଦିଗ ରହିଛି । ଏ ବିଷୟରେ ଶିଳ୍ପୀର ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତାର ଇଣ୍ଟରେଷ୍ଟ ରହିବା ଉଚିତ୍ । ନାଟକର ଅନେକ ବିଷୟ ରହିଛି, ଯାହା ଅଭିନେତା ଜାଣିରଖିବା ଉଚିତ । ଏଇଭଳି ଏକ ବିଷୟ ହୋଇଛି ନାଟକର ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ବା ଅଙ୍ଗସଞ୍ଚାଳନ । ଆମେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ଦେଖୁ । ଏଇ ଅଭିନୟରେ ଅଭିନେତା ଏପଟ ସେପଟ ହୋଇଥାଏ, ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କରିଥାଏ । ଜଣେ ଯେତେବେଳେ ସଂଳାପ କହୁଥାଏ । ଅନ୍ୟଜଣକ ସେତେବେଳେ କିଛି ନା କିଛି ଏକ୍ସପ୍ରେସନ ଦେଇଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ନୀରବରେ ଯାହା ପୂରାପୂରି ଅନୁଚ୍ଚାରିତ ଅବସ୍ଥାରେ ଥାଏ ବା ଭାବ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଇଭାବ ପୁଣି ନୀରବତା ମଧ୍ୟରେ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ ।

ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନେତା ବେଶି ସମୟ ଚୁପ୍‌ଚାପ୍ ଛିଡ଼ା ହୋଇ ରହିଲେ

ଦର୍ଶକ ବିରକ୍ତି ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ସେଇଥିପାଇଁ ମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ମୁଭମେଣ୍ଟ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । କଥା ନ କହିଲେ ମଧ୍ୟ ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନେକ କଥା କହି ହୋଇଥାଏ । ତାପରେ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଅଧିକ ସମୟ ବସି ରହିଲେ ବା ଛିଡ଼ା ହୋଇ ରହିଲେ କିମ୍ବା ବେଶି ସମୟ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କଲେ, ତାହା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ମୁଣ୍ଡ ବ୍ୟଥାର କାରଣ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଚଳପ୍ରଚଳର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଜଣେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ କିଭଳି ମୁଭମେଣ୍ଟ କରିବ ବା ଚଳପ୍ରଚଳ ହେବ, ସେ ବିଷୟରେ ତା'ର ଜ୍ଞାନ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟର ବିଭିନ୍ନ ଭେଦ ରହିଛି ଯଥା- (କ) ଚରିତ୍ର ଉଠିବ, ବସିବ କିମ୍ବା ଶୋଇବ, (ଖ) ସାଧାରଣ ଭାବେ ଚଳପ୍ରଚଳ ହେବ (ଗ) ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ଆସବାବ କିମ୍ବା ନିଜର ଦରକାରୀ ଜିନିଷ ବ୍ୟବହାର କରିବ (ଘ) ବିଭିନ୍ନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଏକ୍ସପ୍ରେସନ ସମୟରେ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କରିବ ବା ନାନାଭାବେ ଚଳପ୍ରଚଳ କରିବ (ଙ) ଅପର କଳାକାରକୁ ସୁଯୋଗ ଦେବାପାଇଁ ନିଜେ ଅନ୍ୟସ୍ଥାନକୁ ଯିବ ଇତ୍ୟାଦି । ଏଠାରେ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୁଭମେଣ୍ଟ ପଛରେ କିଛି ନା କିଛି Reality ଏବଂ Logic ରହିଛି । ତେଣୁ ପ୍ରତିଟି ଉଠାବସା, ଚଳପ୍ରଚଳ ପଛରେ ଗଭୀର ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ଯୁକ୍ତି ରହିଛି । ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ ଏବଂ ଏକ୍ସପ୍ରେସନ ପରସ୍ପର ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏ ଦିଗରେ କଳାକାରର ବିଶେଷ ଜ୍ଞାନ ରହିବା ଉଚିତ୍ ।

କଳାକାର ନିୟମିତ ଯୋଗ ବା ବ୍ୟାୟାମ କରୁଥିଲେ ତା'ର ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ନମନୀୟ ବା Flexible ହୋଇପାରିବ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛି ନୃତ୍ୟର ମୁଦ୍ରା ବା ଭଙ୍ଗି ମଧ୍ୟ ଅଭ୍ୟାସ କରାଯାଇପାରେ । ପଞ୍ଚଇନ୍ଦ୍ରିୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଶରୀର ଭାଷାକୁ ବ୍ୟଞ୍ଜିତ କରାଯାଇ ପାରେ । ମାଇମ୍ ବା ମୂକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ମଧ୍ୟ ଆବେଗକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇପାରେ ଓ ଶରୀର ଚର୍ଚ୍ଚା ମଧ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ମାଧ୍ୟମରେ ଶାରୀରିକ ଏକ ମାନସିକ ମଧ୍ୟ ଶିକ୍ଷା କରିପାରେ । ଏ ଦିଗଟି ରୁଷ୍‌ର ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍କି ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ । କଳାକାର ଏଠି ନିଜ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିର ସଂପ୍ରାସରଣ କରିପାରିବ ବିଭିନ୍ନ ଉପାୟରେ । ଏଥିପାଇଁ ନାନାରକମର ଅଭ୍ୟାସ ରହିଛି । ଧରାଯାଉ ପ୍ରଥମେ ଶିକ୍ଷୀ କାନ୍ଦିବ, ତାପରେ ହସିବ, ତାପରେ ନାଚିବ ଏବଂ ଶେଷରେ ମରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ବିଭିନ୍ନ ଭାବକୁ ଅକ୍ତିଆର କରି ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହେବାକୁ ହେଲେ ବ୍ୟବହାରିକ ଜ୍ଞାନ ଶିକ୍ଷାର ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ମାଧ୍ୟମରେ ଶିକ୍ଷୀ ନିଜର ବୁଦ୍ଧି ଆବେଗ, ହୃଦୟ ଏବଂ ବାସ୍ତବ ଚେତନାର ସଂପ୍ରସାରଣ କରିପାରିବ । ଏ

କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିଜ ଭିତରର ଶକ୍ତି, ଆବେଗ, ଦେହର ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଏବଂ ମୁଖମଣ୍ଡଳର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସାକାର ଭାବେ ଫୁଟିଉଠିବା ଆବଶ୍ୟକ । କାରଣ ଏସବୁ ଗୋଟିଏ ଭଲ ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ ନିହାତି ଜରୁରୀ ।

ମୁଭମେଣ୍ଟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚରିତ୍ର ନିଜେ ନିଜର ନିୟନ୍ତକ ହେଲେ ଭଲ ଶିଳ୍ପୀ କିପରି ଠିକ୍ ପଥରେ ଯିବା ଆସିବା କରିବ, ସେ ବିଷୟରେ ତାକୁ ଶିକ୍ଷା ଦିଆଯିବା ଉଚିତ୍ । ମୁଭମେଣ୍ଟରେ ଆଉ ଏକ ବଡ଼ ଦିଗ ହେଉଛି 'କମ୍ପୋଜିସନ୍' । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ବା ବିଶେଷ ଭଙ୍ଗୀରେ ଠିଆହେବା ବା ବସିବା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ । ମୁଭମେଣ୍ଟରେ ଆଉ ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ ହେଉଛି 'ଟିମ୍ ୱାର୍କ' । ଅଭିନୟ, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ଭଲ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର 'ଟିମ୍‌ୱାର୍କ' ଭଲ ନହେଲେ, ପ୍ରଯୋଜନାଟି ବିଫଳ ହୋଇଥାଏ । ସବୁ ଚରିତ୍ରର ସଫଳ ବିନିଯୋଗ ହିଁ ଭଲ ପ୍ରଯୋଜନାର ମାପକାଠି । ଜଣକର କଥାବାର୍ତ୍ତାରେ ଅନ୍ୟଜଣକର Reaction ଏକ ବଡ଼କଥା । ଏହା ପୁଣି ସ୍ୱାଭାବିକ ହେବା ଦରକାର । ଅଯଥା ରିଆକ୍ସନ ନାଟକକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିପକାଏ । ସିରିଅସ ଅଭିନୟରେ କମିକ୍ ରିଆକ୍‌ସନ ଦେଲେ ନାଟକର ମୁଭମେଣ୍ଟ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୁଏ । ଜଣକର ଆଚରଣ ଏବଂ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣରେ ଅନ୍ୟ ଜଣକ ରିଆକ୍ସନ ଦେବା ଉଚିତ୍ ।

ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କରୁଥିବା ବେଳେ, ଗୋଟିଏ ଯାଗାରେ ଦୀର୍ଘ ସମୟ ଏପରି ନ କରି ଚଳପ୍ରଚଳ ବା ମୁଭମେଣ୍ଟ ନେବା ଉଚିତ୍ । ଏଠାରେ ମୁଭମେଣ୍ଟ ଜୀବନ୍ତ ହେବା ବିଧେୟ । ବ୍ଲକିଙ୍ଗ ବା ଚଳପ୍ରଚଳ ହେବା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ ଯେପରି ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ସେମିତି ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ବିନିମୟ ମାଧମରେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଏକପ୍ରକାର ଅଦୃଶ୍ୟ ଛବି ଆଙ୍କି ହୋଇଯାଏ ସଂଳାପ ଏବଂ ଆବେଗର ଯଥାର୍ଥ ବିନିଯୋଗ ହୋଇପାରିଲେ ପ୍ରଯୋଜନା ସଫଳ ହୋଇଥାଏ ସଂଳାପ ଯେଉଁଠି ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ବା ନାଟ୍ୟକାରର ଅଭୀପ୍‌ସା ପୂରଣ କରିପାରି ନଥାଏ, ସେଠାରେ କଥା ନ କହି ଏକ୍ସପ୍ରେସନରେ ସାହାଯ୍ୟ ନେବା ଉଚିତ୍ । ସଂଳାପ ନ ଥିଲେ ଖାଲିସ୍ଥାନରେ ଏଫେକ୍ଟ ମିଉଜିକ ବା ଆବହ ସଂଗୀତ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ଏକ୍ସପ୍ରେସନକୁ ଅଧିକ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ଆଲୋକର ସାହାଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ନିଆଯାଇପାରେ ।

ଜଣେ କଥା କହୁଥିବା ସମୟରେ ଅନ୍ୟ ଶିଳ୍ପୀଜଣକ ନୀରବ ନ ରହି ଏକ୍ସପ୍ରେସନ ଦେବା ଉଚିତ୍ । ଅନ୍ୟଜଣକ ରିଆକ୍ସନ ନ ଦେଲେ ଭାବପ୍ରକାଶରେ ବାଧା ଉପୁଜିବ । ଜଣକର କଥା ଶେଷରେ ଅନ୍ୟଜଣକର 'ଜର୍କ' ଯେପରି ନରହେ, ସେଦିଗ ପ୍ରତ

ଧ୍ୟାନ ଦେବା ବିଧେୟ । ନିଜକୁ ଠିକ୍ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ ନ କରିପାରିଲେ ଆମକୁ ଯେମିତି ଖରାପ ଲାଗେ, ଠିକ୍ ସେମିତି ଅନ୍ୟକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ସୁଯୋଗ ନ ଦେଲେ ନ୍ୟାୟ ମିଳେନି । ଏଠି କଳାକାର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦିତା ମନୋଭାବ ପରିହାର କରି ସଚେତନ ପ୍ରୟାସ ଜାରି ରଖିବା ଉଚିତ୍ । ସଂଳାପ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ବ୍ୟାକଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟର ବ୍ୟବହାର ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ । ଅନେକ ସମୟରେ ସଂଳାପ ସହିତ ମିଉଜିକ୍ ଖାପଖାଏନି । କେତେବେଳେ ସଂଳାପ ଆଗରୁ ମିଉଜିକ ଆସେ ତ କେତେବେଳେ ସଂଳାପ ଏବଂ ସିଚୁଏସନରୁ ବାହାରି ଯାଇ ମିଉଜିକ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଏଠାରେ ଗଭୀର ଅନୁଶୀଳନ ଦରକାର ।

ଆଜିକାଲି ଅଭିନୟ ହୃଦୟକୁ ଛାଡ଼ି ଚିନ୍ତାର ଜଗତ ଭିତରେ ଆସନ ପାତି ବସିଛି । ଏଣୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜିନିଷକୁ ନିଖୁଣ ଭାବେ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ଚିନ୍ତାର ଖୋରାକ ଯୋଗାଇବାକୁ ହେବ । ଏଠି ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ନିର୍ଣ୍ଣାୟକ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିବ । ଏ ସମସ୍ତ ବିଷୟ ସଫଳ ଭାବେ ପରିବେଷିତ ହୋଇପାରିଲେ ମୁଭମେଣ୍ଟର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇପାରିବ ।

ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା

ନାଟକରେ କାହାଣୀର ପ୍ରୟୋଜନୀୟତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦର୍ଶକର ଅବବୋଧ ନିମନ୍ତେ ମଞ୍ଚରେ ଏକ କୃତ୍ରିମ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା । ଏହା ଦର୍ଶକକୁ ନାଟକ ବର୍ଣ୍ଣିତ ସ୍ଥାନ, କାଳ ଓ ପାତ୍ର ସଂପର୍କରେ ଅବହିତ କରାଇଥାଏ । ପରଦା ଉଠିବା ମାତ୍ରେ ମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟକୁ ଚାହିଁ ଦର୍ଶକ ନାଟକର ସ୍ଥିତି ସଂପର୍କରେ ଧାରଣା କରନିଏ । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ହୋଇଥାଏ ଯଥା :- ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ (Realistic), ଇଙ୍ଗିତ ଧର୍ମୀ (Suggestive), ପ୍ରତୀକ ଧର୍ମୀ (Symbolic), ରୂପକ ଧର୍ମୀ (Allegoric), ବିନ୍ୟାସ ଧର୍ମୀ (Formal) ।

ବାସ୍ତବ ଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା (Realistic Set) : ଦର୍ଶକ ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି ତାହା ଅବିକଳ ବୋଲି ଭାବିନିଏ, ତାକୁ ବାସ୍ତବ ଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା କରନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଚାଷୀର ଚାଳଘର ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଝାଟିମାଟିର ଏକ ଘର ତିଆରି କରି ନଡା ଛପରରେ ଆବୃତ କରି କବାଟ ଝରକା ଲଗାଇଦେଲେ ତାହା ବାସ୍ତବତାର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।

ରୂପକ ଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା (Allegoric Set) : ଏ ପ୍ରକାର ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାରେ ବାସ୍ତବତା

ନଥାଏ । ରୂପକଥା ବା କାହାଣୀରେ ଥିବା କଳ୍ପରାଜ୍ୟର ପରିବେଶ ମଞ୍ଚରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ ଯଥା :- ଯମପୁରୀ, କାଉଁରୀ ଦେଶ, ବୁଢ଼ୀ ଅସୁରୁଣୀର ଦେଶ ଇତ୍ୟାଦି ।

ପ୍ରତୀକ ଧର୍ମୀ (Symbolic Set) : କୌଣସି ଜିନିଷକୁ ସିଧାସଳଖ ନ ଦେଖାଇ ତାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଚେତନାକୁ ଅନ୍ୟ ଏକ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରାଗଲେ, ସେଠାରେ ପ୍ରତୀକ ଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ଅବତାରଣା ହୋଇଛି ବୋଲି ଜଣାପଡ଼େ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ନାଲି ତ୍ରିକୋଣକୁ ପରିବାର କଲ୍ୟାଣ ଯୋଜନାର ପ୍ରତୀକ ଭାବେ, ନ୍ୟାୟର ପ୍ରତୀକ ଭାବେ ନିକିତିର ବ୍ୟବହାର, ଛେଳିର ମେଁ ମେଁ ରାବ ଅତୃପ୍ତ ଯୌନ କାମନାର ପ୍ରତୀକ ଭାବେ ଗଣନା କରାଯାଇଥାଏ ।

ଇଙ୍ଗିତ ଧର୍ମୀ (Suggestive Set) : ଟେବୁଲ ଉପରେ ଷ୍ଟେଥୋ ରଖି କ୍ଲିନିକ୍‌ର ଅବଧାରଣା କରାଯାଇପାରେ । ଦରଜାର ଏକ ଫ୍ରେମ କରି ଘରର ଅବଧାରଣା କରାଯାଇପାରେ । ଦରଜା ଫ୍ରେମ ଉପରେ ଶାଢୀର ପଣତ ପକାଇ ଭିତରୁ ମିଉଜିକ୍ ଆସିଲେ ତାହା ଏକ ବେଶ୍ୟାବାଡ଼ିକୁ ଇଙ୍ଗିତ କରିଥାଏ ।

ବିନ୍ୟାସ ଧର୍ମୀ (Formal Set) : ମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବକ୍ସ, ପାହାଚ ରଖି ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା କରାଗଲେ ତାହାକୁ ବିନ୍ୟାସ ଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା କୁହାଯାଏ । ଏଠାରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନ ବା ଘଟଣାର ଅବିକଳ ଅବତାରଣା କରା ନ ଯାଇ ବକ୍‌ସ ବା ବେଦୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାକୁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ବକ୍‌ସ ଗୋଲାକାର, ବର୍ଗାକାର, ଆୟତାକାର ଯେ କୌଣସି ଆକୃତିର ହୋଇପାରେ । ବକ୍‌ସଟିକୁ କାହାର ଚେୟାର, କାହାର ସିଂହାସନ, କାହାର ପଲଙ୍କ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ପାଇଁ ଦରକାର ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । କ୍ଷେତ୍ର ବିଶେଷରେ ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗର ମିଶ୍ରଣ ମଧ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ଧଳାରଙ୍ଗ ପାଇଁ ଜିଙ୍କ ଅକ୍‌ସାଇଡ଼୍, କଳା ରଙ୍ଗ ପାଇଁ ଭୂଷିକଳା, ନୀଳ ରଙ୍ଗ ପାଇଁ ରବିନ ବ୍ଲୁ, ସବୁଜ ରଙ୍ଗ ପାଇଁ ଗ୍ରୀନ୍ ଅକ୍‌ସାଇଡ଼୍ ଆଦି ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକ ଏକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ହେଉଛି ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦନ, ଯାହା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ବାନ୍ଧି ରଖିଥାଏ । ଏହି ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା ସହିତ ଆର୍ଥିକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଓତପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ହାତରେ ଟଙ୍କା ଅଛିତ, ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା ଭଲ

ହୋଇ ପାରିବ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଅଭିନୟ ଯେ ଭଲ ହେବ, ସେ ବିଷୟରେ କେହି ଗ୍ୟାରେଣ୍ଟି ଦେଇ ପାରିବେ ନାହିଁ । ତିନି ଚାରିଦିନ ପରେ ହୁଏତ ନାଟକଟି ମାଡ଼ ଖାଇଯାଇପାରେ । ଏଣୁ ନାଟକର ଭଲ ପ୍ରଯୋଜନା ସହିତ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠାରେ ନାଟକର ଭଲ ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ ଆମକୁ କେତୋଟି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକର ସଫଳତାର ଅନ୍ୟତମ ଚାବିକାଠି ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାରେ ନିହିତ ଥାଏ । ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ ରହିଲେ କିଛି ଅସୁବିଧା ନାହିଁ । ମାତ୍ର ଏକାଧିକ ଦୃଶ୍ୟ ରହିଲେ କିଛିଟା ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଯଦି ବ୍ୟବସାୟିକ ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ହୋଇଥାଏ, ତେବେ ମଧ୍ୟ ଏକାଧିକ ଦୃଶ୍ୟ ପାଇଁ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ନାହିଁ । କାରଣ ଏ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଗୁଡ଼ିକ ବିଭିନ୍ନ ଧରଣର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିଥାନ୍ତି ଏହା ମଧ୍ୟ ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ । ବିଦେଶୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ଏ ଦିଗରେ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଭାରତ ଭଳି ଦରିଦ୍ର ଦେଶରେ ବହୁ ଦୃଶ୍ୟ ଥିବା ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜନା ଅର୍ଥସାପେକ୍ଷ । ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳ ବା ଦୂରସ୍ଥାନକୁ ନାଟକ ନେଇ ଯିବାରେ ଏହି ଦୃଶ୍ୟ ବହୁଳତା ଅସୁବିଧା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ନାଟକରୁ କିଛି ଦୃଶ୍ୟକୁ ବାଦ୍ ଦିଆ ଯାଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ନାଟକକୁ ଏଡ଼ିଟ କରିବା ଦରକାର ପଡ଼ିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକର କଥା ବସ୍ତୁକୁ ଖାପ ଖୁଆଇବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଯଦି ସମ୍ଭବ ନ ହେଲା ତେବେ 'ସଜେସନ'ର ବ୍ୟବହାର କରା ଯାଇଥାଏ । ସଜେସନ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନେକ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ ।

ନାଟକକୁ ଏକ ମନୋରଞ୍ଜନର ମାଧ୍ୟମ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ଦର୍ଶକ ଆସିଥାଏ । କର୍ମକ୍ଳାନ୍ତ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ବାରମ୍ବାର ପ୍ରେକ୍ଷାପଟ୍ଟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ପସନ୍ଦ କରି ନଥାଏ । ତା'ପରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ମଧ୍ୟ ଯୁଗ ରୁଚିକୁ ଚାହିଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେବା ବିଧେୟ । ମାତ୍ର ଅନେକ ସମୟରେ ଏପରି ହୋଇ ନ ଥାଏ । ବେଶି ଅସୁବିଧା ହୋଇଥାଏ, ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ସଂକେତଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା । ଯଦି ନାଟକ ନିଜକୁ ଭଲ ଭାବରେ ଦର୍ଶକଙ୍କ ସହିତ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିପାରିଲା, ତେବେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର କ'ଣ ପ୍ରୟୋଜନ ? କିନ୍ତୁ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ଦର୍ଶକ ସଦାବେଳେ ଦୃଶ୍ୟପଟକୁ ଆଶା କରିଥାଏ ।

ପାଖରେ ଅର୍ଥ ଅଛି ତ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଦେବାରେ କିଛି ଅସୁବିଧା ନାହିଁ । ଯଦି ଟଙ୍କା ନଥିବ ବା ଅଳ୍ପ ଟଙ୍କା ଥିବ, ତାହେଲେ ଭାବିଚିନ୍ତି ଅଳ୍ପ ଖର୍ଚ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ବା

ସଙ୍କେତଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କିଛିଟା ସାଧାରଣ ଜ୍ଞାନ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ଯଥା- ଡ୍ରଇଂ ସମ୍ପର୍କରେ ଜ୍ଞାନ, ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର ସମ୍ପର୍କୀୟ ଜ୍ଞାନ, ରେଖାଚିତ୍ରର ବ୍ୟବହାରିକ ଜ୍ଞାନ, କାଠ-କାନଭାସର ବ୍ୟବହାର ବିଧି, ଏବଂ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ବାବଦରେ କିଛିଟା ଅଭିଜ୍ଞତା । ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ପୂର୍ବରୁ ଦେଖି ନେବାକୁ ହେବ ଯେ ନାଟକଟି କେଉଁ ଧରଣର ନାଟକ ଅର୍ଥାତ୍ ସାମାଜିକ, ସାଙ୍କେତିକ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଐତିହାସିକ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ମାନସିକତା ସହିତ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ରୂପ ନେବାକୁ ବାଧ । ବହୁ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକଟି ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେବାରେ କୌଣସି ବାଧାନାହିଁ, ମାତ୍ର ଅନ୍ୟତ୍ର ଏହା ସଫଳ ହୋଇ ନଥାଏ । ଏଠାରେ ଦୃଶ୍ୟସମ୍ପାଦନା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ବହୁ ଦୃଶ୍ୟକୁ ନାଟକରୁ କମାଇ ଅଳ୍ପରେ ରଖିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକଟିର ଦୃଶ୍ୟାବଳୀର ବିଭିନ୍ନ ଜୋନ କରି ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ତେବେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ନିହାତି ଜରୁରୀ । ଆଲୋକର ପରିମିତ ବ୍ୟବହାର ଜୋନ୍‌ଧର୍ମୀ ନାଟକକୁ ଗତିଶୀଳ କରାଇଥାଏ । ବହୁ ଦୃଶ୍ୟ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକରେ ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତର ସମୟରେ କିଛି ସମୟ ନଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ ଯାହା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଭଲ ଲାଗି ନ ପାରେ । କାରଣ ଦର୍ଶକ, ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଭଲ ମନୋରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ନାଟକଟିକୁ ଦେଖିବାକୁ ଚାହିଁଥାଏ । ନଚେତ୍ ଏହି ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତରୁ ସମୟଟି ଅଯଥା ବିରକ୍ତିକର ହେଇଥାଏ । ସମାଧାନ ହେଉଛି, ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତରରେ ଅଳ୍ପ ସମୟ ବ୍ୟୟ କରିବାକୁ ହେବ କିମ୍ବା ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡର କାରସାଦି ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମିଉଜିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଭେଦରେ ମଧ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଟି ସ୍ଥାୟୀ ହୋଇଥିଲେ ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା ସୁବିଧାରେ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏହା ନାନା ବିଘ୍ନର ସମ୍ମୁଖିନ ହୁଏ । ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଭଡ଼ାରେ ଆଣିବାକୁ ହୁଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଏହା ଦର୍ଶକର ମନକୁ ପାଇ ନଥାଏ । କଳା ପରଦାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଝାଲର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁ ଜିନିଷ ଭଡ଼ାରେ ଆଣିଲେ ଖର୍ଚ୍ଚ ଅନେକ ବଢ଼ିଯାଏ । ଏଠି ଖର୍ଚ୍ଚ କମାଇବାକୁ ହେଲେ ସାଂକେତିକ ଦୃଶ୍ୟ ରଚନା କରିବାକୁ ହେବ । ସଂକେତ ବା ଇଙ୍ଗିତ ମାଧ୍ୟମରେ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନକୁ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ହୁଏ ।

ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଉପକରଣ (Property) ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏହି ଉପକରଣ ପୁଣି ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା :- ମଞ୍ଚ ଉପକରଣ (Stage Property) ଏବଂ ହସ୍ତ ଉପକରଣ (Hand Property) । ଯବନିକା ଅପସାରଣ ପରେ ମଞ୍ଚରେ ଅନେକ ଉପକରଣ ସଜ୍ଜିତ ହୋଇ ରହିଥାଏ । ଏ ସବୁ ଭିତରେ ରହିଛି - ଟେବୁଲ, ଚେୟାର, ଟିପୟ, ସେଣ୍ଟର ଟେବୁଲ । ଖଟ, ଟେବୁଲ ଲ୍ୟାମ୍ପ, ଟେଲିଫୋନ, ଟେଲିଭିଜନ, ବୁକ୍‌ସେଲଫ ଇତ୍ୟାଦି । ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଯେଉଁସବୁ ଜିନିଷ ନିଜେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥାଏ, ତାହାକୁ ହସ୍ତ ଉପକରଣ କୁହାଯାଏ । କିଛି ଜିନିଷ ଚରିତ୍ର ହାତରେ ଧରିଥାଏ କିମ୍ବା ପକେଟ୍‌ରେ ରଖିଥାଏ । ହାତରେ ବାଡ଼ି, ଆଟାଚି, ବହି, ବ୍ୟାଗ୍ ଧରି ମଞ୍ଚକୁ ପ୍ରବେଶ କରିପାରେ । ବ୍ୟାଗ୍ ବା ଆଟାଚିରୁ ଟଙ୍କା, ଶାଢୀ, ବହି ବାହାର କରି ଅନ୍ୟକୁ ଦେଇଥାଏ । ସାର୍ଟ୍ ପକେଟ୍‌ରୁ ପେନ୍, ପ୍ୟାଣ୍ଟ ପକେଟ୍‌ରୁ ଟଙ୍କା ବାହାର କରି ଅନ୍ୟକୁ ଦେଇପାରେ । ଏ ସବୁ ହେଉଛି ସଂପୃକ୍ତ ଚରିତ୍ରର ହସ୍ତ ଉପକରଣ ।

ମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁସବୁ ଜିନିଷ ରହିବ, ସେସବୁର ନାଟକ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ଥିବା ଦରକାର । ଅର୍ଥାତ୍ ଅନାବଶ୍ୟକ ଦ୍ରବ୍ୟ ମଞ୍ଚରେ ରହିବ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରପଟିର ଯଥାଯଥ ବ୍ୟବହାର ହେବା ଉଚିତ୍ । ତା' ନହେଲେ ଆସବାସପତ୍ରର ଭିଡ଼ ଦୃଷ୍ଟିକଟୁ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତିଟି ବ୍ୟବହୃତ ବସ୍ତୁର, ବାସ୍ତବତା ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଧରାଯାଉ ଗୋଟିଏ ଦରିଦ୍ର ଲୋକର ଘର ଦେଖାଇବାକୁ ଅଛି । ସେଠି ଟେଲିଭିଜନ, ଫ୍ରିଜ୍ ଆଦି ରଖିଲେ ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ହେବ । ତେଣୁ ଯେଉଁ ଜିନିଷ ମଞ୍ଚରେ ରହିବ, ତାର ବାସ୍ତବତା ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପରିବେଶ ସହିତ ମଧ୍ୟ ଆସବାସଗୁଡ଼ିକୁ ଖାପ ଖୁଆଇବାକୁ ହେବ । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ଯଦି ସାଂକେତିକ ସେଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ, ତାହେଲେ ଏହା ଆଦୌ ଖାପ ଖାଇବ ନାହିଁ । ଏଣୁ ଏଠାରେ ବାସ୍ତବତା କଥା ଭୁଲିଗଲେ ଚଳିବନି ।

ମଞ୍ଚରେ ଏଭଳି ଜିନିଷ ରହିବ, ଯାହା ଦର୍ଶକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତାହା ନାଟକର ପ୍ରୟୋଜନବସ୍ତୁ ହୋଇଥିବ । କୌଣସି ଅଦରକାରୀ ଦୃଷ୍ଟିକଟୁ ବସ୍ତୁ ରହିବ ନାହିଁ । ଏଣୁ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା ପୂର୍ବରୁ କେଉଁ ବସ୍ତୁ ମଞ୍ଚରେ ରହିବ ବା ନ ରହିବ, ସେ ବିଷୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ୍ । ଯେଉଁ ଜିନିଷ ନାଟକର ଅଭିନୟ ବା ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବ, ସେସବୁ ଜିନିଷର ସଜ୍ଜୀକରଣରେ କାର୍ପଣ୍ୟ କରିବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ । ଦରକାରୀବସ୍ତୁ ଯେ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ହେଉ ପୂର୍ବରୁ ଯୋଗାଡ

କରିବାକୁ ହେବ । ତା' ନ ହେଲେ ଅଭିନୟ ସାବଲୀଳ ବା ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ହେବ ନାହିଁ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବା ଉଚିତ ଯେ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ଜିନିଷଗୁଡ଼ିକୁ କେତେଦୂର ବ୍ୟବହାର କରୁଛି । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକର ବିଶ୍ୱାସ ହେବା ଭଳି ଏକ ପରିବେଶ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ ।

ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ ଅଭିନେତା ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ଆସବାସପତ୍ର ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଉଥିବାରୁ, ତା'ର ଅଭିନୟ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚରେ ଅତ୍ୟଧିକ ଜିନିଷପତ୍ରର ଭିଡ଼ ରଖିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏଠାରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଞ୍ଚର ସ୍ପେସ୍, ଡାଇମେନସନ ଏବଂ ପ୍ରପରସନ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସଚେତନ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ସେଟ୍ ପାଇଁ କେତେ ସ୍ପେସ୍ ଯିବ, ଅଭିନୟ ପାଇଁ କେତେ ସ୍ପେସ୍ ରହିବ, ତାହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସ୍ଥିର କରିବା ଉଚିତ । ସେଟ୍ ଅଭିନେତାକୁ ଅଭିନୟ ଦିଗରେ ସାହାଯ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଯଦି ବାଧକ ହୁଏ, ନାଟକର ସ୍ୱାଭାବିକତା ତେବେ ହାନିହୁଏ । କୌଣସି ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ତା'ର ବସିବା ଲାଗି ମଞ୍ଚରେ ଚେୟାରଟିଏ ଦରକାର ହେଉଛି । ଯଦି ଚେୟାରର ଅବସ୍ଥିତି ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟକୁ କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ କରୁଥାଏ, ତେବେ ଚେୟାରଟିକୁ ମଞ୍ଚରୁ ଅପସାରଣ କରାଯିବା ଉଚିତ୍ । ଏଠି ଅଭିନେତା ଛିଡ଼ା ହୋଇ ସଂଳାପ କହିଲେ କିଛି କ୍ଷତି ନାହିଁ । ତେଣୁ ସବୁ ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସ୍ୱାଭାବିକ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଡାଇମେନସନ ଏବଂ ପ୍ରପରସନ କଥାଟିକୁ ମନରେ ରଖି ଆଗେଇବା ବିଧେୟ ।

ଦେଶୀ ବା ବିଦେଶୀ ଅନେକ ମଞ୍ଚରେ ଆମେ 'ବକ୍‌ସ ସେଟ୍' ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ଏହା ଅଳ୍ପ ଖର୍ଚ୍ଚରେ ତିଆରି ହେଉଥିବାରୁ, ଏହାର ବ୍ୟବହାର ବେଶି । ଦାମିକା ଆସବାବର ଏହା ହେଉଛି ଏକ ବିକଳ୍ପ ପନ୍ଥା । ଦର୍ଶକ ସମାଜ ମଧ୍ୟ ଏହି ସେଟ୍‌କୁ ଆଦରି ନେଲେଣି । ଭାରତରେ ବ୍ୟବହୃତ ବକ୍ସ ସେଟ ଚୌକି ଆକାରର । କିନ୍ତୁ ବିଦେଶରେ ଏହା ଗୋଲାକାର, ଆୟତାକାର, ତ୍ରିଭୁଜାକାର ବା ଅନ୍ୟ ଆକାରର ହୋଇଥାଏ । ପୁରାତନ ପଟ୍ଟଭୂମି ପାଇଁ ଗୋଲାକାର ବକ୍ସ ସେଟ୍ ବ୍ୟବହୃତ ହେଲାବେଳେ, ଆଧୁନିକ ପଟ୍ଟଭୂମି ପାଇଁ ଚୌକି ଆକାରର ବକ୍ସ ସେଟ୍ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକ ପାଇଁ ତ୍ରିଭୁଜାକାର ବା ଆୟତକାର ବକ୍ସ ସେଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ବକ୍ସସେଟ୍ କିଭଳି ହେବ ଏବଂ କିପରି ଏହା ବ୍ୟବହାରରେ ଲାଗିବ, ସେ ନେଇ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ । ବୁଦ୍ଧି ଖର୍ଚ୍ଚ କରି ବକ୍ସସେଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରି ପାରିଲେ ନାଟକର ମାନ ଉନ୍ନତ ହୋଇଥାଏ ।

ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ମଞ୍ଚରେ ଲାଇନ ଟାଣି ଅଭିନେତାକୁ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଦେଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ସେ ଲାଇନରେ ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥାଏ । କମ୍ପୋଜିସନ' ପାଇଁ ଏହା ଅଧିକ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । ମଞ୍ଚରେ ରଙ୍ଗ ଏବଂ ବସ୍ତୁ ବ୍ୟବହାରର ପରିମିତି ଜ୍ଞାନ ସଂପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସଚେତନ ମଧ୍ୟ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ମଞ୍ଚରେ ଏକାଧିକ କମ୍ପୋଜିସନ ରହିଲେ ଆସବାବ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏ ଦିଗରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱ ନିର୍ବାହ କରିବା ଉଚିତ୍ । ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟମାନ ବସ୍ତୁଗୁଡ଼ିକ ଯଦି ଗୋଟିଏ ସରଳରେଖାରେ ରହେ, ତା ହେଲେ ଏହା ଦୃଷ୍ଟିକଟୁ ହେବ । ଏଣୁ ମଞ୍ଚରେ ଆସବାସପତ୍ର କିପରି ରହିବ ବା କେଉଁ ଲାଇନରେ ରହିବ, ସେ ନେଇ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଚିନ୍ତା କରିବା ବିଧେୟ ।

ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଯାହା କିଛି ରଖି ଦେଇ ନାଟକଟି ଦେଖାଇ ଦେଲେ ଯେ ଦର୍ଶକ ଗ୍ରହଣ କରି ନେବେ, ଏପରି ଭାବିବା ଭୁଲ । ଧିରେ ଧିରେ ଦର୍ଶକ ସଚେତନ ହୋଇ ଉଠୁଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଯୁଗରୁଚିକୁ ଚାହିଁ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା ନିଜ ସ୍ଥିତି ଜାହିର ନ କଲେ, ନାଟକର ଶୈଳ୍ପିକ କ୍ଷତି ଘଟିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ନାଟକ ପାଇଁ ପ୍ରମ୍ପ୍ଟ କପି

ନାଟକରେ ବଡ଼ କଥା ହେଉଛି ତା'ର 'ବ୍ୟବହାରିକ ଦିଗ', ଯାହା ନାଟକଟିକୁ ସର୍ବାଙ୍ଗ ସୁନ୍ଦର କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ଏ ବିଷୟରେ ପ୍ରଯୋଜକଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ଜ୍ଞାନ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସର୍ବପ୍ରଥମେ ନୂଆ ହେଉ ବା ପୁରୁଣା ହେଉ, କିଛି କଳାକାରଙ୍କୁ ବାଛିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ନାଟକ ରିହର୍ସଲଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଅଭିନୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାର୍ଯ୍ୟ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବେ ପ୍ଲାନିଂ କରି କରିବାକୁ ହୁଏ । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଭଲ ମନ୍ଦ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ବିଷୟକୁ କାଗଜ କଲମରେ ଲିପିବଦ୍ଧ କରି ରଖାଯାଏ । ନାଟକଟିଏ ପ୍ରଯୋଜନା ଲାଗି ଯେଉଁ କିଛିଦିନ ବ୍ୟସ୍ତ ବିବ୍ରତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ, ତା'ର ରେକର୍ଡ଼ ହେଉଛି ପ୍ରମ୍ପ୍ଟ କପି । ଏହା ପରିଚାଳକ ପାଇଁ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ଅଭିନେତା ପାଇଁ ଏହା ବିଶେଷ କାମ ଦେଇ ନ ଥାଏ ମାତ୍ର ପରିଚାଳକ ବା ପ୍ରଯୋଜକଙ୍କ ପାଇଁ ଏହା 'ମାଷ୍ଟର ପ୍ରମ୍ପ୍ଟ କପି' ଭଳି କାମ ଦେଇଥାଏ । ବିଦେଶରେ ମାଷ୍ଟର ପ୍ରମ୍ପଟ କପିର ପ୍ରଚଳନ ଅଧିକ ଦେଖାଯାଏ । ଏଣୁ ଭଲ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନାରେ ପ୍ରମ୍ପ୍ଟକପିର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

ମୂଳ ପାଣ୍ଡୁଲିପିଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି, ରିହର୍ସଲ, ଉପସ୍ଥାପନା କୌଶଳ, ମଞ୍ଚାୟନ ଆଦିର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏଇ ପ୍ରମ୍ପ୍ଟ କପିରେ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । ଫଳରେ ନାଟକଟି ପ୍ରଥମରୁ

ଶେଷଯାଏ ତ୍ରୁଟିଶୂନ୍ୟ ଭାବରେ ଗଢ଼ିଯାଏ । ପ୍ରଥମରୁ କାହାରି ଦାୟିତ୍ୱ କ'ଣ ଏବଂ କିପରି ତୁଲାଇବ, ସେ ବିଷୟରେ ବୁଝାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏଠି କଳାକାର, ସହକାରୀ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଓ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ବିଷୟ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ । ଜଣେ ଦୂରରେ କୌଣସି କାରଣରୁ ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ଏଇ ପ୍ରମ୍ପଟ କପି ଯୋଗୁଁ ତା'ର ଅଭିନୟ ସହଜ ସାଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ସେ କେଉଁଠି ଠିଆ ହେବ, ହାତ ଗୋଡ଼ କେମିତି ଭାବେ ପରିଚାଳନା କରିବ ସେ ବିଷୟରେ ଟିକିନିଖି ଭାବେ ଲେଖା ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବେ ଜଣେ ନାଟକ ପରିଚ଼ାଳନାରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ ନ କରି ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଭାଗ ନେଇପାରେ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସହକାରୀମାନଙ୍କର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଥାଏ ।

ପ୍ରମ୍ପଟ କପି ତିଆରି କରିବା ଦ୍ୱାରା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ସୁବିଧା ହୋଇଥାଏ । କାରଣ ଏଥିରେ କଳାକାର, ସହକାରୀ, କର୍ମୀମାନଙ୍କର ଦାୟିତ୍ୱ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ । ରିହର୍ସଲ ବେଳେ ଏହା ବ୍ୟାଖ୍ୟା ସହଜ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟରେ ଦୂରକୁ ଚାଲିଗଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରମ୍ପଟ୍ କପିର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଅନୁଯାୟୀ ଅଭିନୟ କରିବା ସହଜସାଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ରିହର୍ସଲକୁ ଆସିବାକୁ ପଡ଼ି ନଥାଏ । ମଞ୍ଚାଭିନୟର ଡକୁମେଣ୍ଟସନ ରହି ପାରିଲେ ଭବିଷ୍ୟତ ପାଇଁ ତାହା ବହୁତ ପ୍ରକାର ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ପ୍ରମ୍ପଟ କପିର ବିଷୟଗୁଡ଼ିକ ଗବେଷଣା ପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ଖୋରାକ ଯୋଗାଇଥାଏ । ଅଭିନୟ ପରିଚ଼ାଳନାର ବିବର୍ତ୍ତନ ଧାରା ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଜ୍ଞାନ ମଧ୍ୟ ଅର୍ଜନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହି ପ୍ରମ୍ପଟ କପି ଭବିଷ୍ୟତର ଗବେଷକ ତଥା କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ଅନୁପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥାଏ ।

ଯେକୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ଲାନିଂ କରି କଲେ ତାହା ସହଜସାଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ବିଦେଶ ମାଟିରେ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା ପ୍ଲାନିଂ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । କାରଣ ସେଠାରେ ପରିଚ଼ାଳକ ବା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଡ୍ରାମା ହଲ ବିଷୟରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଧାରଣା ଥାଏ । ଆମର ଏଠି ହଲ୍‌ର ଆକାର ପ୍ରକାର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ତେଣୁ ଗୋଟିଏ ମଞ୍ଚର ପ୍ଲାନିଂ ଅନ୍ୟ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଖାପ ଖାଏନା, ଫଳରେ ଅଭିନୟରେ ଅସୁବିଧା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ କେଉଁଠି ବଡ଼ ହୋଇଯାଏ ତ କେଉଁଠି ଛୋଟ ହୁଏ । ପ୍ଲାନିଂ ଫଳାଫଳ ମୋଟାମୋଟି ଭାବେ ଭଲ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନାର ସମସ୍ତ ଆନୁସଙ୍ଗିକ ବିଷୟ ମାଷ୍ଟର ପ୍ରମ୍ପଟ କପିରେ ଲିପିବଦ୍ଧ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରଥମ ପୃଷ୍ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଶେଷପୃଷ୍ଠ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନିଜର ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଲେଖି ରଖିଥାଏ । ଏଥିରୁ ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟ, ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜା, ପରିଚ଼ାଳନା ଆଦି ବିଷୟରେ

ନିର୍ଭୁଲ ତଥ୍ୟ ଜାଣିହୁଏ । ପ୍ରମ୍ପଟ କପିରେ ଯେଉଁ ବିଷୟଗୁଡ଼ିକ ସାଧାରଣତଃ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ, ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- ନାଟକର ନାମ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାମ, ଠିକଣା, ସମୟ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ପରିଚୟ, ଏ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା, ନାଟକରେ ପରିଚାଳକର ଭୂମିକା, ନାଟକର ଦୋଷଗୁଣ, କୌଣସି ଅଂଶର ପରିମାର୍ଜନା କିମ୍ବା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ତା'ର କାରଣ, ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ସମାଲୋଚନା, ନାଟ୍ୟଚରିତ୍ରର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଓ ଉପସ୍ଥାପନା ଶୈଳୀ ଇତ୍ୟାଦି ।

ଏଥି ସହିତ ରହିବ ସେଟ୍ ରିକ୍ୟୁଜିସନର ବିବରଣୀ, ଆସବାବପତ୍ର ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକର ଅବସ୍ଥିତି, ମେକ୍‌ଅପ୍ ଓ ବେଶପୋଷାକର ବିବରଣ, ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ସାଉଣ୍ଡ ମ୍ୟୁଜିକ୍‌ର ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ବିବରଣ ଯୁକ୍ତି ସହିତ, କଳାକାର ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟବହୃତ ବିଭିନ୍ନ ଜିନିଷର ହିସାବ, ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟରେ ଚରିତ୍ର ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥାନର ବିବରଣ ଇତ୍ୟାଦି । ମିଉଜିସିଆନ, ଲାଇଟ୍‌ମ୍ୟାନ, ମେକ୍‌ଅପ୍‌ମ୍ୟାନ ଆଦିଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ ଧାରାର ବିବରଣୀ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବ । ପ୍ରଚାର ପ୍ରସାରର ବ୍ୟବସ୍ଥା ସହିତ ବିଭାଜନର ବିବରଣ ଲିପିବଦ୍ଧ ହେବ । ସବୁଠୁଁ ବଡ଼କଥା ହେଉଛି ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ପ୍ଲାନ୍ । ରେଖାଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରି କେଉଁ ଚରିତ୍ର କେଉଁଠି ରହିବ ତା'ର ସ୍ଥିତି ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ହେବ । ନାଟକର ଶିଳ୍ପବିଧି ସମ୍ପର୍କରେ ପୂରାପୂରି ବିବରଣ ଏଥିରେ ରହିବ ।

ପ୍ରମ୍ପଟ କପିରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗଗୁଡ଼ିକ ଲେଖାଯିବ । କେଉଁଠି କି ସ୍ୱିଚ ବ୍ୟବହାର ହେବ, ତା'ବିଷୟର ବିବରଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇବ । ଲାଇଟ୍‌ମ୍ୟାନଙ୍କୁ ଆଲୋକର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ବିଷୟରେ ବୁଝାଇବାକୁ ହେବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଲାଇଟ୍ ପରିଚାଳନାରେ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପ୍ଲାନ୍ ଏଥିରେ ରହିବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଭବିଷ୍ୟତରେ ଆଲୋକ ପରିଚାଳନାରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ହେବ ନାହିଁ । ଏ ସମସ୍ତ ବିଷୟ ଛଡ଼ା ନାଟକର ବଜେଟ, ବିଷୟରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିବରଣୀ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇବ । କେଉଁ ହେଡ୍‌ରେ କେତେ ଖର୍ଚ୍ଚ ହେବ, ତା'ର ହିସାବ ରହିବ ।

ଏ ସବୁ ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପର୍ବ ପାଇଁ । ଏଥର ଆମକୁ ଆସିବାକୁ ହେବ ପାଣ୍ଡୁଲିପି ଭିତରକୁ । ମୂଳ ପାଣ୍ଡୁଲିପିରେ ବିଭିନ୍ନ ବିଷୟରେ ସୂଚନା ଦେବାକୁ ହେବ । ଚରିତ୍ର କେଉଁଠି ରହିବ, କିଭଳି ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବ, କେଉଁଠି ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦେବ, ଏସବୁର ସୂଚନା ଦିଆଯିବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠି ସ୍ୱରଲିପିର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତାକୁ ଭବିଷ୍ୟତରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧାର

ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ଡାଇଲଗ ଶୁଣି ସେ ଆପେ ଆପେ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କରିପାରିବ ।

ଆଲୋକ ସଂପାତର ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶର ସୂଚନା ଦିଆଯିବ । ମଞ୍ଚରେ ଯାତାୟତ ଓ ଅଙ୍ଗବିକ୍ଷେପର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ରହିବ । କେଉଁଠି କି ପ୍ରକାର ଇମୋସନ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ହେବ, ସେ ସଂପର୍କର ନୋଟ ଦିଆଯିବ । ବ୍ୟାକଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ସାଉଣ୍ଡ ଏବଂ ମ୍ୟୁଜିକ୍ କିପରି ପରିଚାଳିତ ହେବ, ତା'ର ନୋଟ ଦିଆଯିବ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ସଂପର୍କରେ ପରିଚାଳକଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଏଠି ସ୍ଥାନ ପାଇବ । ବଡ଼ କାଗଜରେ ଘର କାଟି ସେଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗଗୁଡ଼ିକୁ ଚିହ୍ନାଇବାକୁ ହେବ ଯଥା- ସଂଳାପ, ପ୍ରବେଶ ପ୍ରସ୍ଥାନ, ଆବେଗ ପ୍ରକାଶ, ଆଲୋକ ସଂପାତ, ଆବହସଂଗୀତ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ । କେତେକ ଜିନିଷ ବିସ୍ତୃତ ଭାବେ ଦେଇ ନ ପାରିଲେ ସାଂକେତିକ ଚିହ୍ନ ବା ନୋଟେସନ ଆକାରରେ ଚିହ୍ନିତ କରିବାକୁ ହେବ ।

ମୋଟାମୋଟି ଉପରୋକ୍ତ ପ୍ରଣାଳୀରେ କାର୍ଯ୍ୟକଲେ ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା ସଫଳତା ହାସଲ କରିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ପାଣ୍ଡୁଲିପିରେ ଯଦି ଅନ୍ୟକୌଣସି ନୂତନ ବିଷୟ ଦେବାକୁ ଚାହାନ୍ତି, ଦିଆଯାଇପାରେ । ଏପରି କଲେ କାର୍ଯ୍ୟଧାରା ସରଳ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ହୋଇପାରିବ ।

ନାଟକରେ ସଂଳାପ ଛୋଟ ଏବଂ ବଡ଼ ଥାଏ । କେଉଁ ଶବ୍ଦ ଉପରେ କେତେ ଜୋର୍ ହେବ, କେଉଁଠି ବିଶ୍ରାମ ନେବାକୁ ହେବ, ସେ ସବୁକୁ ଭରବାଲ୍ ନୋଟେସନ ବା ସ୍ୱରଲିପି ମାଧ୍ୟମରେ ସୂଚିତ କରିବାକୁ ହେବ । ପାଣ୍ଡୁଲିପିରେ ଚିହ୍ନ ଦେବାକୁ ହେବ । ଦୃଶ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ପ୍ରମ୍ପଟ କପିରେ ଏହାର ସଂକେତ ଦିଆଯାଇପାରେ । ସାଧାରଣତଃ ନାଟକ ପାଇଁ ଅନେକ ଭରବାଲ ନୋଟେସନ ଆମେ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- ଶବ୍ଦ ସଂକୋଚନ (Sound Contraction) ଶବ୍ଦ ସମ୍ପ୍ରାସରଣ ଶାବ୍ଦିକ ଜୋର (Emphasis), ଜୋରରେ କହିବା (Speed fast), ଧୀର କଥନ (Speed slow), ଫିସ୍ ଫିସ୍ କରି କହିବା (Hissing), ନାକରେ କଥାକହିବା (Nasal), ଆବୃତ୍ତି ଢଙ୍ଗରେ କହିବା (Poetic tone), ବିରତି (Pause), ବେଶୀ ସମୟ ବିରତି (One degree pause), ସ୍ୱାଭାବିକ କଥନ (Normal Level), ନିମ୍ନସ୍ୱରରେ କଥନ (Below normal), ଆବଶ୍ୟକତା ଠାରୁ ଅଧିକ ଶବ୍ଦକୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱମୁଖୀ କରି କହିବା (Rising inflexion), ନିମ୍ନମୁଖୀ କରି କହିବା

(Falling inflexion), ସଂଳାପ ସହିତ ଗତି (Movement with dialogue), ସଂଳାପ ଶେଷରେ ରହିବା (Stop movement), ଆବେଗରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା ଆରମ୍ଭ କରିବା (Change of emotion and start dialogue), ଶବ୍ଦ କ୍ଷେପଣ ଆରମ୍ଭ କରିବା (Sound effect), ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ବିଶେଷ ଦିଗ (Special lighting effect), ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରୁ ଅନ୍ୟ ସ୍ଥାନକୁ ଯିବା (Movement), ଦ୍ରୁତ ଭାବେ ସଂଳାପ କହିବା (Non stop dialogue), ଇତ୍ୟାଦି । ପାଣ୍ଡୁଲିପି ବଡ଼ ହେଲେ, ଉପରୋକ୍ତ ଜିନିଷଗୁଡ଼ିକୁ ଚିହ୍ନିତ କରିବାକୁ ସୁବିଧା ହେବ ।

ପ୍ରପର ପ୍ଲାନିଂ ବା ଜବ୍ ଡିଭିଜନ୍ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଯୋଜନା କାର୍ଯ୍ୟ ଅଧିକ ସରଳ କରାଯାଇପାରିବ । କାରଣ ମ୍ୟୁଜିକ୍ ଡାଇରେକ୍ଟର, ଆର୍ଟ ଡାଇରେକ୍ଟର ନିଜ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱ ଅନୁଯାୟୀ ପରିଚାଳିତ ହେବେ । ମଞ୍ଚର ଲେ ଆଉଟ, ଡ୍ରଇଂ ଡିଜାଇନ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥିବାରୁ ପ୍ରଯୋଜନା କାଳରେ ଆଉ କୌଣସି ପ୍ରକାର ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ନାହିଁ । ପ୍ରମ୍ପଟ କପିରେ ଏ ସବୁଦିଗ ପ୍ରତି ଉଲ୍ଲେଖ ରହିବା ବିଧେୟ ।

ନାଟକର ରିହର୍ସଲ

ନାଟକଟିଏ ଲେଖିଦେଲେ ନାଟ୍ୟକାରର ଦାୟିତ୍ୱ ସରିଗଲା । ତା'ପରବର୍ତ୍ତୀ ପାହାଚ ହେଉଛି, କେମିତି ତାହା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେବ । ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ନାଟ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ, ଯାହାର କଳାକାରଗଣ ସେଇଟିକୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନୟ କରିଥାନ୍ତି । ନାଟକଟିଏ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେବା ପୂର୍ବରୁ, ସେଇଟିକୁ ରିହର୍ସଲ କରାଯାଇଥାଏ । ଯେଉଁ ନାଟକର ରିହର୍ସଲ ଯେତେ ଭଲ ହୋଇଥିବ, ସେଇ ନାଟକଟି ସେତିକି ପରିମାଣରେ ସଫଳ ହେବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଏଇ ରିହର୍ସଲର ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ପାହାଚ ଅଛି ଯଥା- ରିଡିଂରିହର୍ସଲ, ବ୍ଲକିଂ ରିହର୍ସଲ, ଡେଭ୍ଲପିଂ ରିହର୍ସଲ, ପଲିଶିଂ ରିହର୍ସଲ, ଟେକ୍‌ନିକାଲ ରିହର୍ସଲ, ଡ୍ରେସ୍ ରିହର୍ସଲ ଇତ୍ୟାଦି । ଏସବୁ ପାହାଚ ଦେଇ ନାଟକଟି ଆସିବା ପରେ ତାହା ଏକ ନିଖୁଣ ମଞ୍ଚ ସଫଳ ନାଟକରେ ପରିଣତ ହୋଇଥାଏ ।

(କ) ରିଡ଼ିଂ (ପଠନ) ରିହର୍ସଲ

ନାଟକ ରିହର୍ସଲର ଏହା ହେଉଛି ପ୍ରଥମ ପାହାଚ । ନାଟକର ସବୁ ଶିଳ୍ପୀ ଠିକ ସମୟରେ ରିହର୍ସଲ ପାଇଁ ମନୋନୀତ ଯାଗାରେ ପହଞ୍ଚିବେ । ନାଟକ ବା ପାଣ୍ଡୁଲିପି

ପୂଜା ପରେ ସମସ୍ତେ ଶୁଦ୍ଧପୁତ ମନ ଦେଇ ସେହି ସ୍ଥାନରେ ଉପବେଶନ କରିବେ । କୌଣସି ବାହାର ଲୋକ ଏଠାରେ ଉପସ୍ଥିତି ରହିବେ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କଳାକାର କାୟ-ମନୋବାକ୍ୟରେ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହେବେ । ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଚର୍ଚ୍ଚା ଏଠି ସ୍ଥାନ ପାଇବ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମ ପାଣ୍ଡୁଲିପି କେବଳ ପଢ଼ାଯିବ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଦିନ ପୁନର୍ବାର ନାଟକଟି ପାଠ କରାଯିବ । ଏଠାରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ କଳାକାରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ବଣ୍ଟନ କରିବେ ।

କଳାକାର ଜଣକ ନିଜ ଅଂଶତକୁ ଲେଖିନେବେ । ପରେ ସେହି ଚରିତ୍ର ସହିତ ପୂରାପୂରି ମିଶିଯିବେ । ଚରିତ୍ରର ସପକ୍ଷ ଏବଂ ବିପକ୍ଷରେ ମଧ୍ୟ ସେ ନିଜର ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇପାରନ୍ତି । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ମତାମତ ପ୍ରତି ସମ୍ମାନ ଦିଆଯାଏ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସଂଶୋଧନ କରିଥାନ୍ତି କିମ୍ବା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଡାକି ଆପତ୍ତିଜନକ ଅଂଶ ବିଶେଷକୁ ସଜାଡ଼ି ଥାଆନ୍ତି । ଏହାପରେ ଉଚ୍ଚାରଣ ବିଧି ଏବଂ ସ୍ୱରକ୍ଷେପଣ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ସାତଦିନ ମଧ୍ୟରେ କଳାକାରଗଣ ଏକପ୍ରକାର ରିହର୍ସଲର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ ଅତିକ୍ରମ କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାନ୍ତି । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଳାକାର ମଧ୍ୟ ଆଲୋକଶିଳ୍ପୀ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସହିତ ନାଟକର ଯେ କୌଣସି ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା କରିପାରନ୍ତି ।

(ଖ) ବ୍ଲକିଙ୍ଗ ରିହର୍ସଲ

ରିହର୍ସଲର ଏହା ହେଉଛି ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶିଳ୍ପୀ କାଗଜ, ସ୍କେଲ ଏବଂ ପେନ୍‌ସିଲ୍ ଧରି ରିହର୍ସଲ ସ୍ଥାନକୁ ଆସିଥାନ୍ତି । ପରଦା ଉଠିବା ଠାରୁ ଯବନୀକାପାତ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାର୍ଯ୍ୟ ବିଷୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଶିଳ୍ପୀକୁ ବୁଝାଇଥାନ୍ତି ମ୍ୟାପ୍ କାଟି । କିପରି ଯାତାୟାତ କରିବ, କେଉଁଠି ଆସବାବ ରହିବ, ବସିବା ଉଠିବା ଆଦି ସମସ୍ତ ବିଷୟରେ ଶିଳ୍ପୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କଠାରୁ ବୁଝିଥାଏ । ଶିଳ୍ପୀର ଆଚରଣ ବିଧି ମଧ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସ୍ପଷ୍ଟ କରି ଦେଇଥାନ୍ତି । ଏସବୁ କାଗଜରେ ଶିଳ୍ପୀ ନୋଟ୍ କରି ନିଏ ଚରିତ୍ରର କମ୍ପୋଜିସନ ମଧ୍ୟ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କରାଯାଇଥାଏ । ଶିଳ୍ପୀ ନିଜେ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମନକୁ ମନ ରିହର୍ସଲ କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ସୁବିଧା ଅସୁବିଧା ବିଷୟରେ ଡେମନଷ୍ଟ୍ରେସନ ଦ୍ୱାରା ଶିଳ୍ପୀ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ଅବଗତ କରାଇଥାଏ । ଫଳତଃ ବ୍ଲକିଂ ରିହର୍ସଲରେ ପାଣ୍ଡୁଲିପି କିଛିଟା ମାର୍ଜିତ ହୋଇଥାଏ । ଏପରି ସାତଦିନ

ଚାଲେ । ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଡାଇଲଗ୍, ଆବେଗ, ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ, କମ୍ପୋଜିସନ, ଆକ୍ଟିଂ ଇତ୍ୟାଦି କିଛି ପରିମାଣରେ ବାଟରେ ପଡ଼ିଥାଏ ।

(ଗ) ଡେଭଲପିଂ ରିହର୍ସଲ

ଏହା ହେଉଛି ରିହର୍ସଲର ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ହେଉଛି ରିହର୍ସଲରେ ଯାହା ହୋଇଥିଲା, ସେଥିରେ କିଛି ସଂଶୋଧନ କରାଯାଇଥାଏ କିମ୍ବା ତାହାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଆଯାଏ । ଶିଳ୍ପୀ ଚାହିଁଲେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିବା ଜିନିଷ ଏବଂ ପୋଷାକ ପତ୍ର ଉପରେ ନିଜର ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିପାରନ୍ତି । ପାଣ୍ଡୁଲିପିଟିକୁ କେତୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭାଗକୁ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବାରମ୍ବାର ଅଭିନୟ କରାଇଥାନ୍ତି । ଏହାଦ୍ୱାରା ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ବା କଳାକାର ପ୍ରତି ଉପଯୁକ୍ତ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ, ଏ ପ୍ରକାର ରିହର୍ସଲ ସାତଦିନ ଚାଲିଥାଏ ।

(ଘ) ରନିଙ୍ଗ୍ ରିହର୍ସଲ

ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ପାଣ୍ଡୁଲିପିଟି କଳାକାରଙ୍କର ପୂରାପୂରି ମୁଖସ୍ଥ ହୋଇଯାଇଥାଏ । ଶିଳ୍ପୀମାନେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିଜ ନିଜର ଉପସ୍ଥିତି ଏବଂ ଆକ୍ଟିଂ ସମ୍ପର୍କରେ ଭଲ ଭାବେ ସଚେତନ ହୋଇଥାନ୍ତି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନାଟକଟିକୁ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଭଲ ଭାବେ ନିରୀକ୍ଷଣ କରିଥାନ୍ତି । କେଉଁଠି କିଛି ଭୁଲଭଟକା ଥିଲେ, ବା ଶିଳ୍ପୀ ଉଠାଇ ପାରୁ ନ ଥିଲେ, ସେ ତାହା ନୋଟ୍ କରି ରଖନ୍ତି । ବାରମ୍ବାର ରିହର୍ସଲ କରି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ସଂଶୋଧନ ନୋଟ୍ କରିଥାନ୍ତି । ତିନି, ଚାରିଦିନ ରିହର୍ସଲ ଚାଲେ ।

(ଙ) ପଲିଶିଙ୍ଗ ରିହର୍ସଲ

ରନିଙ୍ଗ ରିହର୍ସଲରେ ଥିବା ଭୁଲକୁ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସଜଡ଼ା ଯାଇଥାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଆପତ୍ତିଜନକ ଅଂଶଟିକୁ ସଂଶୋଧନ କରନ୍ତି । ମନ ମୁତାବକ ହେବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଂଶୋଧନ କରିଚାଲନ୍ତି । ଆବଶ୍ୟକୀୟ ସଂଶୋଧନ ପରେ ନାଟକ ରିହର୍ସଲ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାୟ ସପ୍ତାହ ଏପରି ରିହର୍ସଲ ରଡ଼ିଚାଲେ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କର ସହଯୋଗିତା ଏବଂ କର୍ମଦକ୍ଷତା ଉପରେ ।

(ଚ) ଟେକ୍‌ନିକାଲ ରିହର୍ସଲ

ରିହର୍ସଲର ଏଇଟି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଆଲୋକ ସଂପାତ; ସାଉଣ୍ଡ ବ୍ୟବହାର, ପର୍ଦ୍ଦା ପତନ, ଷ୍ଟେଜ ମ୍ୟାନେଜମେଣ୍ଟ ଆଦି ଦିଗ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ

ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଲାଇଟ୍, ସାଉଣ୍ଡ, ମିଉଜିକ୍, ଷ୍ଟେଜ ଇଫେକ୍ଟ ଆଦି ବିଷୟରେ ଏହି ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଆସେ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଶିଳ୍ପୀ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଟେକ୍ନିକାଲ ଦିଗ ପ୍ରତି ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । କାରଣ ଠିକ୍ ସ୍ଥାନରେ ଆଲୋକସଂପାତ ନ ହଲେ କିମ୍ବା ସାଉଣ୍ଡଜୋନ୍‌ରୁ ବାହାରିଗଲେ, ମିଉଜିକକୁ ଧ୍ୟାନ ନ ଦେଲେ ନାଟକର ଗତିବେଗ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ବା ଶବ୍ଦ ସହିତ କଳାକାରକୁ ଏକାତ୍ମ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଭଳି ତିନିଦିନ ଚାଲେ ।

ଟେକ୍ନିକାଲ ରିହର୍ସଲ ବେଳେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଉଭୟ ଶିଳ୍ପୀ ଏବଂ ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡରେ ଥିବା ପରିଚାଳକ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । କାରଣ ଉଭୟଙ୍କ ସହଯୋଗ ଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଟେକ୍ନିକାଲ ଶିଳ୍ପୀ ନିଜ ନିଜର ପ୍ରତିଭାର ବିକାଶ ଚାହିଁବେ । ତେବେ ଦେଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ଏହା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର କିଛି ଅସୁବିଧା ହେଉଛି କି ନାହିଁ, ଶିଳ୍ପୀର କିଛି ଅସୁବିଧା ହେଉଛି କି ନାହିଁ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ପ୍ରକାର ମିଳାମିଶା ମନୋଭାବ ଦରକାର । ଟେକ୍ନିକାଲ ରିହର୍ସଲ ପରେ ନାଟକର ଆଉକିଛି ଅସୁବିଧା ନଥାଏ ।

(ଛ) ଡ୍ରେସ୍ ରିହର୍ସଲ

ବ୍ୟବସାୟିକ ଅନୁଷ୍ଠାନମାନେ ଏପରି ଡ୍ରେସ ରହିର୍ସଲ କରିଥାନ୍ତି । ସୌଖିନ ଅନୁଷ୍ଠାନ ପକ୍ଷେ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥାଏ । ଡ୍ରେସ୍ ଆଣି ରିହର୍ସଲ କରିବା ଖର୍ଚ୍ଚ ସାପେକ୍ଷ । ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ନିଜ ନିଜର ଡ୍ରେସ୍ ବିଷୟରେ ସଚେତନ କରାଇଥାନ୍ତି । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ଚିତ୍ରାଳୟରୁ ଡ୍ରେସ୍ ଭଡ଼ାରେ ଅଣାଯାଇଥାଏ । ଏଠାରେ ଷ୍ଟେଜର ଜିନିଷ ପତ୍ର, ମେକ୍‌ଅପ୍, କଷ୍ଟ୍ୟୁମ୍ ଆଦି ପ୍ରତି ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କଳାକାରମାନଙ୍କୁ କିଞ୍ଚିତ ଧାରଣା ଦେଇଥାନ୍ତି ।

(ଜ) ଫାଇନାଲ ରିହର୍ସଲ

ସମସ୍ତ ବିଷୟରେ ରିହର୍ସଲ ଶେଷ ହେଲା ପରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସମସ୍ତ ଶିଳ୍ପୀ ଏବଂ ଟେକ୍ନିକାଲ ଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ସହ ଷ୍ଟେଜ୍ ରିହର୍ସଲ ପାଇଁ ଆସନ୍ତି । ପରଦା ଉଠାପକାର ଟାଇମ୍, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟର ଟାଇମ, ବ୍ୟାକଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ମିଉଜିକର ଟାଇମ୍ ଆଦି ନୋଟ୍ କରନ୍ତି । ଲାଇଟ୍ ଏବଂ ସାଉଣ୍ଡ କେଉଁଠି 'ହାଇ' ହେ, କେଉଁଠି 'ଲୋ' ହେବ, ସେ ବିଷୟ ନୋଟ୍ କରନ୍ତି । ଶିଳ୍ପୀର କେଉଁଠି ଅସୁବିଧା ଥିଲେ, ଲକ୍ଷ୍ୟ କରନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଦିନ ଷ୍ଟେଜ ରିହର୍ସଲ ପରେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକଟି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ନିମନ୍ତେ ଅଭିନୀତ

ହୁଏ । ଫାଇନାଲ ରିହର୍ସଲରେ ନାଟକର ସମୟ ନିରୂପିତ କରାଯାଏ । ଟେପ୍, ଷ୍ଟେଜ୍, ପ୍ରପଟି, ମିଉଜିକ୍ ହାଣ୍ଡସ, ମେକଅପ୍ ମ୍ୟାନ କିଏ କେତେବେଳେ କେଉଁଠି ରହିବ, ସେମାନଙ୍କ ଦାହିତ୍ୱ ସୂଚ଼ାରୁରୂପେ ବାଣ୍ଟି ନେଇଥାନ୍ତି । ଫାଇନାଲ ରିହର୍ସଲ ହେଉଛି ନାଟକ ଅଭିନୟର ପୂର୍ବାଭାସ । ଭଲ ନାଟକ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେବା ପାଇଁ ପ୍ରାୟ ଦୁଇମାସରୁ ଅଢ଼େଇମାସ ରିହର୍ସଲ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକରେ ମେକ୍ଅପ୍

ନାଟକ ଅଭିନୟରେ ମେକ୍ଅପ୍ ବା ରୂପଚର୍ଯ୍ୟା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ । ଏ ଦିଗଟି ପ୍ରତି ଅବହେଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଅଙ୍ଗରଚନା ଏବଂ ସାଜସଜା କଳାକାରର ଅଭିନୟକୁ ଶାଣିତ କରିଥାଏ । ରୂପସଜ୍ଜା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କିମ୍ବା ସମଷ୍ଟିଗତ ହୋଇପାରେ । ଜଣେ ନିଜେ ନିଜେ ମେକ୍ଅପ୍ ନେଇପାରେ । ତେବେ ତାଙ୍କୁ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ସହିତ ଅଭିନୟ କରିବାକୁ ପଡୁଥିବାରୁ, ଅନ୍ୟମାନଙ୍କର ସୁବିଧା ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ସେ ଧ୍ୟାନଦେବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକଟିଏ ପ୍ରଯୋଜନା କରିବାକୁ ଗଲେ ସବୁ କଳାକାରଙ୍କର ମେକ୍ଅପ୍ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ କଳାକାରଗଣ ବ୍ୟକ୍ତିଗତଭାବେ ମେକ୍ଅପ୍ ନେଇଥାନ୍ତି । ତେବେ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସମସ୍ତଙ୍କ ମେକ୍ଅପ୍‌କୁ ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧିଲାଭଳି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ ।

ଦର୍ଶକ ଯେଉଁ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗର ଅଭିନୟ ଦେଖିଥାଏ, ସେ ସବୁର ମେକ୍ଅପ୍ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନୟରେ ଦର୍ଶକ ଜଣେ ବୃଦ୍ଧକୁ ଦେଖିବାକୁ ହେଲେ, ସେହି ବ୍ୟକ୍ତିର କେଶକୁ ଜିଙ୍କ ଅକ୍ସାଇଡ୍ ଦେଇ ପାଚିଲା କେଶର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ । ମୁଖ ମଣ୍ଡଳରେ ପେନ୍‌ସିଲରେ ଗାରଟାଣି ଶିରାପ୍ରଶିରା ଦେଖାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ନିଜେ ନିଜେ ମେକ୍ଅପ ନେଲେ ସମୟ ଏବଂ ଅର୍ଥ ଅପବ୍ୟୟ ହେବ ନାହିଁ । ଗୋଟିଏ ନାଟକର ଦଶଟି ଚରିତ୍ରକୁ ଯଦି ଭଡ଼ାଟିଆ ମେକ୍ଅପ୍‌ମ୍ୟାନ ମେକ୍ଅପ୍ କରିବସେ, ତେବେ ବହୁତ ସମୟ ଲାଗିବ । ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ଖର୍ଚ୍ଚ ହେବ । ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରର ଉପସ୍ଥିତି ଅନୁସାରେ ଆଗପଛ ହୋଇ ମେକଅପ୍ ନେବାକୁ ହୁଏ । ଧରାଯାଉ ମୁଖର ମେକ୍ଅପ୍ ଦରକାର । ତେଣୁ ଯେଉଁ ଅଂଶଗୁଡ଼ିକର ମେକ୍ଅପ୍ ନିହାତି ଜରୁରୀ ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- ଚକ୍ଷୁ, ନାକ, କାନ, କପାଳ, କପାଳର ଉପରୁ ମଥାର କେଶ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଠ, ଗଳା, ମୁଖ ଇତ୍ୟାଦି ।

ମେକ୍ଅପ୍ ପାଇଁ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇପ୍ରକାର ରଙ୍ଗ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ-

ୱାଟର କଲର, ଗିରିସପେଣ୍ଟ । ସବୁଠି ଗିରିସ ପେଣ୍ଟର ବ୍ୟବହାର ପ୍ରାୟତଃ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଲୋକନାଟକ, ମୂକ ଅଭିନୟ, ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ପାଇଁ ୱାଟର କଲର ଦରକାର ହୁଏ । ୱାଟର କଲର ସାଧାରଣତଃ ବହଳିଆ ହୋଇଥାଏ । କପାଳରୁ ମଥାର କେଶ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଂଶର ମେକଅପ୍ ପାଇଁ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ- କଳା ରଙ୍ଗ ବା ପେନ୍‌ସିଲ୍, ଧଳା, କଳା, ବ୍ରାଉନ୍ କଲରର କ୍ରେପ୍, ବ୍ରସ ବା ତୁଳୀ, ଧଳରଙ୍ଗ, ପାଉଡ଼ର, ଚିରିଣି ଇତ୍ୟାଦି । ପାଚିଲାବାଳ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ଜିଙ୍କ ଅକସାଇଡ୍ ବା ପାଉଡ଼ର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ଆବଶ୍ୟକସ୍ଥଳେ ମଥାକୁ ଖାପ ଖାଉଥିବା 'ଉଇଗ୍' ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହାର ହୋଇଥାଏ ।

ଚରିତ୍ରର ଖାସ୍ ମେକ୍‌ଅପ୍ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଥମେ ମୁଖରେ ଏକ ଫାଉଣ୍ଡେସନ କଲର ଦିଆଯାଇ ମୁଖକୁ ମେକ୍‌ଅପ୍ ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଅଳ୍ପ ଜଳ ସାହାଯ୍ୟରେ ପ୍ୟାଡ଼ିଙ୍ଗ ଦରକାର ହୁଏ । ଏପରି ନ କଲେ ରଙ୍ଗ ସହଜରେ ଧରିବ ନାହିଁ । ପ୍ରାଥମିକ କଲର ପରେ ପରେ ମୁଖର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶକୁ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ପାଇଁ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କଲର ଦିଆଯାଏ । ଏହାକୁ ଲାଇଲିଂ କଲର କୁହାଯାଏ ପରେ ପରେ ପେନ୍‌ସିଲ ଦ୍ୱାରା ମୁଖରେ ସେଡ୍ ଦେଖାଇଦିଆଯାଏ । ଆବଶ୍ୟକସ୍ଥଳେ ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ ।

ନାକ ଛୋଟଥିଲେ ହାଲକା ରଙ୍ଗ ଦେଇ ତାକୁ ବଡ଼ ଏବଂ ଉଚ୍ଚା କରାଯାଇପାରେ । ହାଲ୍‌କା ରଙ୍ଗ ଏବଂ ଗାଢ଼ ରଙ୍ଗର ବ୍ୟବହାର ବିଷୟରେ ପ୍ରଥମେ ଜାଣିରଖିବା ଦରକାର । ଅନେକ ସମୟରେ କାନର ମେକ୍‌ଅପ୍ ଆମେ ଛାଡ଼ି ଦେଇଥାଉ । ଫାଉଣ୍ଡେସନ ଅନୁଯାୟୀ କାନର ଆଗପଛ ଅଂଶ ପାଇଁ ମେକ୍‌ଅପ୍ ଦରକାର । କପାଳର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ବୟସ ଅନୁପାତରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ, କପାଳର ଯେଉଁଅଂଶ ତଳକୁଥାଏ, ସେଠାରେ ଗାଢ଼ରଙ୍ଗ କିମ୍ବା ସେଡ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । କପାଳର କୁଞ୍ଚିତ ରେଖା ସବୁକୁ ପେନ୍‌ସିଲ କିମ୍ବା କଳାରଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ପତଳାବ୍ରସ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଙ୍କନ କରାଯାଇଥାଏ, ତେବେ କପାଳର ଉପରିଭାଗକୁ ହାଇଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରି ତଳଭାଗ ଭାବେ ଦେଖାଯାଇପାରେ । ଏହି ହାଇଲାଇଟ ସାହାଯ୍ୟରେ ଉଚ୍ଚା ନୀଚା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ନୀଚା ଅଂଶକୁ ଉଚ୍ଚ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ଗାଢ଼ ରଙ୍ଗ ଫାଉଣ୍ଡେସନ ଟୋନ୍‌କୁ ଚାହିଁ ଦବାକୁ ହୁଏ । ପ୍ରାଥମିକ ରଙ୍ଗ ଦେଲାପରେ ମୁଖର ଆକୃତି ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ, ଟୋନ୍ ବଜାୟ

ରଖିବାପାଇଁ, ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଇ ରଙ୍ଗକୁ ଲାଇନିଂ କଲର କୁହାଯାଏ ।

ମୁଖର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶରେ ଭିନ୍ନଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ସେଡ୍ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ହାଲ୍‌କା ବା ଗାଢ଼ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ଗଳାର ମେକ୍‌ଅପ୍ ବେଳେ ଉଭୟ ସାମନାପଟ ଏବଂ ପଛପଟ ରଙ୍ଗ କରିବାକୁ ହେବ । ହାଲ୍‌କା କିମ୍ବା ଗାଢ଼ ରଙ୍ଗର ମେକ୍‌ଅପ୍ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ସବୁକଳାକାରଙ୍କର ଓଠ ସମାନ ନଥାଏ । ମେକ୍‌ଅପ୍ ଦ୍ୱାରା ପତଳା ଓଠକୁ ମୋଟା, ମୋଟା ଓଠକୁ ପତଳା କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ଲିପ୍‌ଷ୍ଟିକ୍, ଗାଢ଼ରଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ତାରୁଣ୍ୟ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ମୁଖର ଦୁଇପାଖରେ ଥିବା ଉଚ୍ଚା ହାଡୁଆ ଅଂଶ ଉପରେ 'ରୁଜ୍' ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ବୟସର ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ସେଡ୍ ପେନ୍‌ସିଲ୍ ବା ଗାଢ଼ରଙ୍ଗ ଦ୍ୱାରା ଦେଖାଯାଇପାରେ ।

ମେକ୍‌ଅପ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ଇଂରାଜୀରେ ଅନେକ ବହି ଅଛି, ଯଥା- Stage makeup by Rechard Blore, Makeup by Bird John, Stage Makeup by R. Corson, The Art of Makeup by S. Strenkovsky, Stage Makeup by H. Buchman, Hints on the Art of Makeup by Factor, Max, The Technique of Film and Television makeup by Vincent J.R. Kehol ଇତ୍ୟାଦି ।

ଅଙ୍ଗରଚନା ବା ମେକ୍‌ଅପ୍ ଏଭଳି ଏକ ପାଠ, ଯାହାକୁ କାଗଜ କଲମ ଧରି ଶିଖିହୁଏନା । ଅଭ୍ୟାସ ବଳରେ ଏହା ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ ମେକ୍‌ଅପ୍ ବକ୍ସରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଜିନିଷ ରହିଥାଏ ଯଥା- ଆଇବ୍ରସ (ସରୁ, ମୋଟା, ମଧ୍ୟମ), ରୁଜବ୍ରସ୍, ପାଉଡ଼ର ବ୍ରସ୍, ବ୍ଲେଣ୍ଡିଂ ବ୍ରସ୍, ଆଇଲ୍ୟାସ୍, ୱାସିଂବ୍ରସ୍, ପାଉଡ଼ର ପ୍ୟାଡ୍, ସ୍ପିରିଟଗମ୍, ଚିରିଣୀ, ଆଇନା, ତଉଲିଆ, ତୁଳା, କଇଁଚି, ଛୁରୀ, ବ୍ଲେଡ୍, କ୍ରିମ୍, ଭେସଲିନ୍, ନଡ଼ିଆତେଲ, ଆଲପିନ୍, ସୂତା, ପାଣିମଗ, ତାଟିଆ, ଧଳା କପଡ଼ା, ସାବୁନ୍, ସ୍ପ୍ରେ, ଆପ୍ରନ୍, ଗ୍ଲିସରିନ୍, ସେପ୍ଟିପିନ୍, ହେୟାରକ୍ଲିପ୍, ହେୟାରବ୍ରସ୍, ପାଉଡ଼ର (ଫେସ ଏବଂ ବଡ଼ିପାଇଁ), କ୍ରେପ (କଳା, ଧଳା, ବ୍ରାଉନ୍, ଧଳାକଳା), ଦାଢ଼ି, କେଶ, ରକ୍ତ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ହେମୋଗ୍ଲୋବିନ୍, ପେଷ୍ଟ ବା କୋଜପୁଟ, ଜିଙ୍କ ଅକ୍‌ସାଇଡ଼ କିମ୍ବା ହେୟାର ହ୍ୱାଇଟ୍‌ର, ଆଇବ୍ରସ୍ ପେନ୍‌ସିଲ । ତିନି ଚାରି ପ୍ରକାରର ଫାଉଣ୍ଡେସନ କଲର, କାଜଲ, ଟୁଥ୍ ଏନାମେଲ, ଆଇଲାସ୍ ପାଇଁ କସମେଟିକ୍ସ, ଲାଇନିଂ କଲର

(୪/୫ ପ୍ରକାରରେ), ରୁଜ୍, ଲିପରୁଜ୍ ବା ଲିପ୍‌ଷ୍ଟିକ୍ ଇତ୍ୟାଦି । ଜଣେ ସଫଳ ମେକ୍‌ଅପ୍‌ମାନ୍ ତା' ବକ୍ସରେ ଏସବୁ ଜିନିଷ ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଅଙ୍ଗରଚନାର ଯେତିକି ଭୂମିକା ରହିଛି, ଆଙ୍ଗାବରଣର ମଧ୍ୟ ସେତିକି ଦାମ୍ ଅଛି । ପୋଷାପତ୍ର ପରିବେଶକୁ ଚାହିଁ, ସମୟକୁ ଚାହିଁ ପିନ୍ଧିବାକୁ ହେବ । ନଚେତ୍ ଐତିହାସିକ ବା ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଯଦି ମଡ଼ର୍ଣ୍ଣ ସୁଟ, ଜୋତା ପିନ୍ଧେ, ଜନେ ହସିବା ହିଁ ସାର ହେବ । ତେଣୁ ଏଠି ନାଟକର, ସମୟ, ପରିବେଶ ଏବଂ ଶ୍ରେଣୀ ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧ୍ୟୟନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଛବି, ବିଭିନ୍ନ ଯୁଗର ମୂର୍ତ୍ତି, ଛବି ଆଦିକୁ ଦେଖି ମେକଅପମ୍ୟାନ ଗଭୀର ଭାବେ ଚିନ୍ତା କରିବା ଦରକାର । ପ୍ରାଚୀନ ଚିତ୍ରକଳାକୁ ଦେଖିଲେ କଷ୍ଟ୍ୟୁମ୍, ଅଙ୍ଗାବରଣ ବିଷୟରେ ଅନେକ କିଛି ଜାଣିହେବ । ଏଠି ମିଉଜିୟମକୁ ଯାଇ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଛବି, ମୂର୍ତ୍ତି ଦେଖି, ବିଭିନ୍ନ ଯୁଗର ଇତିହାସ ପଢ଼ି, କଷ୍ଟ୍ୟୁମ ଏବଂ ଡିଜାଇନ୍‌କୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ନିଜର ଭିଜୁଆଲ କନ୍‌ସେପନ ବଢ଼େଇବାକୁ ହେବ ।

ମେକଅପ୍‌ମ୍ୟାନ ଅଙ୍ଗାବରଣ ପ୍ରତି ଯଥେଷ୍ଟ ଧ୍ୟାନ ଦେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଯୁଗୀୟ ଚରିତ୍ର ସହିତ ତାକୁ ଏକାତ୍ମ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଅଙ୍ଗାବରଣ କହିଲେ ଖାଲି ଧୋତି, ଚଦର, ସାର୍ଟ ପ୍ୟାଣ୍ଟ, ଶାଢ଼ୀ, ବ୍ଲାଉଜକୁ ବୁଝାଇବ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟବହାର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରତିଟି ସ୍ଥାୟୀ ଅସ୍ଥାୟୀ ବସ୍ତୁକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ଭାରତୀୟ ନାରୀ, ବିଦେଶିନୀ ନାରୀ କି ପ୍ରକାର ଡ୍ରେସ୍ ଏବଂ କଷ୍ଟ୍ୟୁମ ବ୍ୟବହାର କରିବ, ସେ ବିଷୟରେ ଜ୍ଞାନଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଝିଅ ଏବଂ ବୋହୂର କଷ୍ଟ୍ୟୁମ୍ ପ୍ରତି ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହେବ । ଗାଉଁଲି ମଣିଷ, ସହରର ଚାକିରିଆ ମଣିଷ ଭିତରେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଅଙ୍ଗାବରଣ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ମେକ୍‌ଅପ୍ ଏବଂ ପୋଷାକପତ୍ର ଚରିତ୍ରର ମନ ଉପରେ ଏକପ୍ରକାର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ସହିତ ମିଶିଗଲେ ବା ସେ ବିଷୟରେ ତନ୍ନତନ୍ନ କରି ଚିନ୍ତାକଲେ, ମେକଅପ୍ ତଥା ଅଙ୍ଗାବରଣ ହୃଦ୍ୟ ହୋଇଉଠେ ।

ନାଟକର ରୂପସଜ୍ଜା ଭିତରେ ଆସୁଛି ଚରିତ୍ର ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ, ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିବା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଅଳଙ୍କାର ଏବଂ ଭିନ୍ନଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ପ୍ରସାଧନ ।

ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରଟି ଯୁଗୋପଯୋଗୀ ପୋଷାକ ପିନ୍ଧି ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ପୋଷାକ ଓ ଅଳଙ୍କାର ପାଇଁ ପ୍ରଯୋଜକ

ବା ପରିଚାଳକଙ୍କୁ କେତୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଏ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚକ ଅଧ୍ୟାପକ ନବୀନ କୁମାର ପରିଡ଼ାଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି - "(୧) ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଯୁଗ (ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ବା ଆଧୁନିକ) (୨) ନାଟ୍ୟ ଘଟଣାର ଭୌଗୋଳିକ ଅବସ୍ଥିତି । ପୋଷାକ ପରିଛଦ ସାଧାରଣତଃ ସ୍ଥାନୀୟ ଜଳବାୟୁ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ସେଥିପାଇଁ ରାଜସ୍ଥାନର ପୋଷାକ ଓ ଓଡ଼ିଶାର ପୋଷାକ ପରିଛଦ ସମାନ ନୁହେଁ । (୩) ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଚରିତ୍ର (୪) ନାଟକ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଘଟଣାର ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥା, ପ୍ରଥା ଏବଂ ପର୍ବପର୍ବାଣି ଆଦି ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ପୋଷାକ ନିରୂପଣ କରିଥାଏ । (୫) ଘଟଣାର କାଳ, ଋତୁ ଓ ସମୟ ଅନୁଯାୟୀ ପୋଷାକ ନିର୍ବାଚନ କରାଯାଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ଗ୍ରୀଷ୍ମ, ବର୍ଷା ଓ ଶୀତ ଋତୁରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପୋଷାକ ପିନ୍ଧେ । ଦିନରେ ଓ ରାତିରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ପୋଷାକର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥାଏ "। (ବିଦ୍ୟାଳୟ ନାଟ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଓ ନାଟ୍ୟତ୍ରୟୀ, ପୃ. ୧୮, ପ୍ରକାଶନ-୨୦୧୨)

ମେକଅପ୍ ଏବଂ ପୋଷାକ ପରିଛଦ ଦର୍ଶକମନରେ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ । ବେଶପୋଷାକକୁ ଦର୍ଶକ ଗ୍ରହଣ କରି ନପାରିଲେ, ନାଟକ ଫ୍ଲପ୍ ହୁଏ । ତେଣୁ ବେଶ ରଚନାବେଳେ, ସାଜପୋଷାକ ପିନ୍ଧିଲାବେଳେ ଭାବିଚିନ୍ତି ଆଗେଇବାକୁ ହୁଏ । ଦରକାର ପଡ଼ିଲେ, ଏକାଧିକ ଥର ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍‌ରେ ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ସଫଳତା ପାଇଁ ମେକ୍‌ଅପ୍ ଏବଂ ଅଙ୍ଗାବରଣର ଯେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ମାଇମ୍-ଇମପ୍ରୋଭାଇଜେସନ - କୋରସ୍

ନାଟକଟିଏ ରଚନା କରିଦେଲେ ନାଟ୍ୟକାରର କାମ ସରିଗଲା । ଯେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ନ ହୋଇଛି, ଏହାର ଭଲ ମନ୍ଦ ଦିଗ ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ । ଭଲ ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ କେତୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକଟିକୁ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଥାଏ ଷ୍ଟିଲ ବା ଫ୍ରିଜ୍, ମାଇମ୍, କୋରସ୍, ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ଇତ୍ୟାଦି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ । ପ୍ରଯୋଜନ ବେଳେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏସବୁର ସଦ୍‌ବ୍ୟବହାର କରିଥାଏ ।

ମାଇମ୍ : ଆଜକାଲି ନାଟକରେ ମାଇମ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଏକ ସାଧାରଣ ଘଟଣା ହୋଇଗଲାଣି । ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନେତା ନିଜର ଭାବ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରିଥାଏ ।

ସଂଳାପ ବ୍ୟତୀତ ମୁଖର ଭାବ, ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିନେତା ନିଜର ଭାବ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିଥାଏ । ବାଚନିକ ଅଭିନୟ ବା ସଂଳାପ ଚାତୁରୀ ନାଟକୁ ଶାଣିତ କରିଥାଏ । ତଥାପି ନାଟକରେ ମାଇମ୍ ବା ମୂକ ଅଭିନୟର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇବା ସହିତ ନାଟକ ମର୍ଯ୍ୟାଦାବନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ମାଇମ୍ କାହିଁକି ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ ? ଏହାର ଯଥାର୍ଥତା ରହିଛି ।

ଧରି ନିଆଯାଉ, ନାଟକରେ ଏକ ବସ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଡର ଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି, ଯେଉଁଠି ଲୋକ ହାଉଯାଉ ହେଉଥିବେ । ବସ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଡ ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ଏକ ପ୍ରକାର କୌଶଳ ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହେବ । ମଞ୍ଚରେ ଅନେକ ଲୋକ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ । କାରଣ ବସ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଡରେ ବହୁ ଲୋକଙ୍କ ସମାଗମ ହୋଇଥାଏ । ଯଦି ପ୍ରତ୍ୟେକ ଲୋକ ପାଟି କରନ୍ତି, ଦର୍ଶକ କାହାରି କଥା ଶୁଣିପାରିବେନି । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମାଇମ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ବସ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଡ ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ମାଇମ୍ ଜରିଆରେ ଅତି ସହଜରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇପାରେ । ମାଇମ୍‌ରେ ଜନତାଙ୍କ ଭିଡ଼, ସେମାନଙ୍କ କୋଳାହଳକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଏ । ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ସହଜରେ ବୁଝିପାରନ୍ତି । ଧରି ନିଆଯାଉ, ଜଣେ ବୁଢ଼ାଲୋକ ଗୋଟିଏ ଓଜନିଆ ବସ୍ତା ପିଠିରେ ପକାଇ ଆସୁଛି । ସେ ଏଭଳି ଭଙ୍ଗୀରେ ଆସିବ, ଜଣାପଡ଼ିବ ଯେମିତି ତା ପିଠିରେ ବଡ଼ ବସ୍ତାଟିଏ ଲଦା ହୋଇଛି । ବସ୍ତାର ଓଜନ ଦେହର ଭାବଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବା ଦରକାର । ଲୋକଟିର ଜୀର୍ଣ୍ଣଶୀର୍ଣ୍ଣ ଚେହେରା, ବାର୍ଦ୍ଧକ୍ୟ ଜନିତ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବା ଦରକାର ।

ମାଇମ୍‌ରେ ଚରିତ୍ରର ସବୁ ଅଙ୍ଗ କଥା କହିଥାଏ । ସବୁ ଅଙ୍ଗର ଅଭିନୟ ଏକାସାଙ୍ଗରେ ଚାଲିଥାଏ । ଧରିନିଆଯାଉ, ନାଟକରେ ବିଦ୍ରୋହରେ ବିଦ୍ରୋହର ରଣହୁଙ୍କାର ଏକ ଗୁଙ୍ଗା ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ତୋଳିବାକୁ ହେବ । ଏହି ଚରିତ୍ରଟି କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିପାରୁନି । ତେବେ ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ଫୁଲିଙ୍ଗ ଚରିତ୍ରଟିର ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ମୁଖର ଭାବ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଗୁଣାତ୍ମକ ମୂଲ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ପାଇବ ଏବଂ ନାଟକଟି ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ମଣ୍ଡିତ ହୋଇପାରିବ ।

ଇମପ୍ରୋଭାଇଜେସନ : ନାଟକରେ ଅଭିନୟକୁ ସୁସ୍ଥ ଏବଂ ସୁନ୍ଦର କରିବାକୁ ହେଲେ, ଏହାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହାର ବିଶେଷ ଦିଗ ହେଉଛି ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ, ଯାହା ଅଭିନୟକୁ ସ୍ୱୟଂ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କରିଥାଏ । ଅଭିନୟ

କାଳରେ କିଛି ଗୋଟାଏ ବସ୍ତୁ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଯଦି ଏଇ ବସ୍ତୁଟି ନ ମିଳିଲା, ତେବେ କ'ଣ କରାଯିବ ? ଏଠାରେ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ବସ୍ତୁଟିକୁ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ । ବିନା ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ପୁଣି ବିନା ପରିକଳ୍ପନାରେ ଏହା କରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଉପସ୍ଥିତି ବୁଦ୍ଧି ଦରକାର । ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତା ଏବଂ ଚେତନାରୁ ବସ୍ତୁଟିକୁ ରୂପ ଦେବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଅଭିନୟ ମାନସିକତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବ । ଅସୁବିଧାଟା ହେଉଛି, ହାତ ପାଖରେ ସେଟ୍ ନଥିବ କିମ୍ବା କୌଣସି ରିକୁଇଜେସନ ନଥିବ । ଏପରିକି ବେଳେ ବେଳେ ପୋଷାକ ଏବଂ ରୂପସଜ୍ଜା ବି ନଥାଏ । ଏସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଉପସ୍ଥିତ ବୁଦ୍ଧି ଖଟାଇ ଇମ୍ପ୍ରୋଭାଇଜ୍ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଫଳରେ ଦୃଶ୍ୟଟି ଜୀବନ୍ତ ଭଳି ଲାଗେ ।

ଧରି ନିଆଯାଉ, ଝଡ଼ ହେଉଛି । ଘର ଗୁଡ଼ିକ ଏଇ ଝଡ଼ରେ ଭାଙ୍ଗି ପଡ଼ିବ । ବିଭିନ୍ନ ଷ୍ଟେଜ୍ ଦେଇ ଏହା ସମ୍ପାଦିତ ହେବ । ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ଗୋଟିଏ ଘର ଭଳି ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହେବେ । ଝଡ଼ରେ ସେଗୁଡ଼ିକ ହଲିବେ । ଏଇ ହଲିବାଟା ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରିଦିମ୍‌ରେ ହେବ । ଘରଗୁଡ଼ିକ ହଠାତ୍ ଏକ ସାଙ୍ଗରେ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିବନି । ଫଳରେ ଦୋହଲି ପଡ଼ିବାଟା ମଧ୍ୟ ଚରିତ୍ରମାନେ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ଦେଖାଇ ପାରିବେ । ଗୋଟିଏ ଘର ଉପରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ ଘର ପଡ଼ିବାଟାକୁ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଗଛ ହାଣିବାଟାକୁ ମଧ୍ୟ ଇମ୍ପ୍ରୋଭାଇଜ୍ କରାଯାଇ ପାରେ । କୁରାଢ଼ୀ ଚୋଟରେ ଗଛର କମ୍ପନକୁ ଚରିତ୍ରଟି ଦେଖାଇବ । ଭୂଇଁରେ ଗଛଟି ପଡ଼ିଲାବେଳେ ବିଭିନ୍ନ ଷ୍ଟେଜ୍ ଦେଇପଡ଼େ । ଏସବୁକୁ ଚରିତ୍ର ନିରୀକ୍ଷଣ କରି ଅଭିନୟରେ ଫୁଟାଇବ ।

ଶୋଭାଯାତ୍ରା, ନୌକାବିହାର, ଟ୍ରେନ୍‌ରେ ଯିବା, ନିଆଁ ଜଳିବା, ବସରେ ଯିବା ଆଦିକୁ ଖୁବ୍ ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇପାରେ । ଏସବୁ ପାଇଁ ଅଭିନେତାଗଣ ରୀତିମତ ଏକ୍ସରସାଇଜ୍ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏ ଏକସରସାଇଜ କେବଳ ଦେହର ନୁହେଁ, କଣ୍ଠସ୍ୱର ଏବଂ ବ୍ରିଦିଂର ମଧ୍ୟ କରିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନୟ କାଳରେ ପ୍ରତିଟି ପାହାଚ ମୂଲ୍ୟବାନ । ଗଛହୋଇ ଠିଆହେବା, ଗଛ କାଟିବା, ଗଛ ଭୂଇଁରେ ପଡ଼ିବା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଅଭିନେତା ଜୀବନ୍ତ ଭାବେ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବ । ଅଭିନେତା ପାଖରେ କୌଣସି ସେଟ୍ ନାହିଁ, ପ୍ରପଟି ନାହିଁ, ପୋଷାକ ନାହିଁ, ରୂପସଜ୍ଜା ନାହିଁ, ତଥାପି ଅଭିନୟ ଭଲ ଲାଗୁଛି । ବୁଝିବାରେ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ହେଉନାହିଁ । ଏତେ ସବୁ ବିନା ମଧ୍ୟ ଅଭନୟ ବେଶ୍ ନିଖୁଣ ଏବଂ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ହୋଇପାରିଛି । ଏଠି

ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ହେଲା, ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ଅଭିନେତାର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ସତ୍ତାକୁ ବାହାର କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି ।

ସତ କହିବାକୁ ଗଲେ ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ଶିଳ୍ପୀର ପ୍ରକୃତ ଅଭିନୟ କ୍ଷମତା, ଚିନ୍ତାଧାରା ଏବଂ ମାନସିକତାକୁ ସଠିକ୍ ଭାବେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରିଥାଏ । ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ୍‌ରେ ଅବଜରଭେସନ ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । କାରଣ ଅଭିନେତା ଘଟଣାଟିକୁ ଯେତିକି ମନଯୋଗ ଦେଇ ନିରୀକ୍ଷଣ କରିବ, ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ସେତିକି ନିଖୁଣ ଏବଂ ତ୍ରୁଟିଶୂନ୍ୟ ହେବ । ଏହି ପ୍ରକ୍ରିୟା ଭିତରେ ଅଭିନେତାର ମାନସିକତା ଏବଂ ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିବ । ଗୋଟିଏ ଜିନିଷ ବା ଘଟଣାକୁ ଦଶଜଣ ଅଭିନେତାକୁ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାକୁ ଦିଆଯାଉ । ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ଅଭିନୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ହେବ । ମାତ୍ର ଯାହାର ମାନସିକତା ଏବଂ ନିଜସ୍ୱ ଚିନ୍ତାଶକ୍ତି ପ୍ରଖର, କେବଳ ତାଙ୍କରି ଅଭିନୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିଖୁଣ ହେବ । ଏଇ ଅଭିନେତାର ଭିତରର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତତାକୁ ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ହିଁ ଚିହ୍ନାଇ ଦେଇଥାଏ ।

ଯଦି ଅଭିନେତାର କିଛି ନିଜସ୍ୱ ଗୁଣ ଥିବ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ଭାବକୁ ସେ ଠିକ୍ ଭାବେ ଧରିପାରିବ । ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଯୋଜନା ଖର୍ଚ୍ଚ ମଧ୍ୟ ହ୍ରାସ ପାଇବ । ଆଜିକାଲି ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟର ଗୁଡ଼ିକ ଯେଉଁ ଅର୍ଥାଭାବର ଶିକାର ହେଉଛନ୍ତି, ଇମ୍‌ପ୍ରୋଭାଇଜେସନ ହିଁ କେବଳ ରକ୍ଷା କରିପାରିବ । ସାରା ବିଶ୍ୱରେ ଏହା ଆଜି ବେଶ୍ ଜନପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ବାସ୍ତବରେ ଏହା ଭିତରେ ଲୁଚି ରହିଥିବା ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରେରଣା ହିଁ ଏହାକୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରୁଛି । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଅଭିନୟର ଏକ ମାପକାଠି ରୂପେ ଦେଖାଦେଇଛି ।

କୋରସ୍ : ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ କୋରସ୍ ହେଉଛି ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଶବ୍ଦ । ଏହା ଆମକୁ ଅତୀତକୁ ଫେରାଇନିଏ । ସେତେବେଳେ ଏହା ଦେବାଦେବୀଙ୍କ ଗୁଣ କୀର୍ତ୍ତନ କରିବା ଭିତରେ ସୀମିତ ଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ଦେଇ ଏହି କୋରସ୍ ଆସି ପହଞ୍ଚିଲା ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ । ନବ ବାସ୍ତବବାଦ ବା ନିଓ-ରିୟଲିଷ୍ଟିକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । କାରଣ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତାର କଥା କୁହାଯାଇଛି, ତାହା କୋରସ୍ ଦ୍ୱାରା ମହିମାନ୍ୱିତ ହୋଇଛି ।

ସାମାଜିକ ବାସ୍ତବତା ଏକପ୍ରକାର ବିବର୍ତ୍ତନବାଦରେ ବିଶ୍ୱାସ କରେ । ଏହା ସାମ୍ୟ, ମୈତ୍ରୀ ଏବଂ ସ୍ୱାଧୀନତାର ଜୟ ଜୟକାର କରେ । ଏହା ଚାହେଁ ଏକ ଶୋଷଣହୀନ ସମାଜ । ସକଳ ପ୍ରକାର ଅନ୍ୟାୟ, ଅରାଜକତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ନିଓ-ରିୟଲିଷ୍ଟିକ ନାଟକ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରେ । ଏଇ ବିଦ୍ରୋହର ହୁଙ୍କାରକୁ ସଫଳ ଭାବେ ରୂପ ଦେଇଥାଏ କୋରସ୍ । ଅତୀତରେ ଯେଉଁ କୋରସ୍ ଦେବତାମାନଙ୍କ ମହିମା ଗାନ କରୁଥିଲା, ଆଜି ସେହି କୋରସ୍ ମାନବର ଜୟଗାନ କରୁଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସ ମୂଳରେ କୁଠାରାଘାତ କଲା ନିଓ-ଜୟଲିଷ୍ଟିକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍ । ଏଠି ନାଟକ ହୋଇଗଲା ଅଧିକମାତ୍ରାରେ ଜୀବନମୁଖୀ ।

ଅତୀତରେ କୋରସ୍ ଈଶ୍ୱର, ରାଜାରାଜୁଡ଼ାଙ୍କୁ ସମ୍ମାନ ଜଣେଇ ଆଗେଇଥିଲା । ଦେବଦେବୀ ବା ଈଶ୍ୱର ସତ୍ତା ଭିତରୁ ଦୂରେଇ ଆସି କୋରସ ବାନ୍ଧି ହୋଇପଡ଼ିଲା ରାଜକୀୟ ପରିବେଷ୍ଟନୀ ଭିତରେ । ରାଜା ଥିଲେ ଏଠି ଦେବତାର ପ୍ରତିନିଧି । ଧିରେ ଧିରେ ରାଜକୀୟ ପରିସରରୁ ମୁକ୍ତିପାଇ କୋରସ ଆସି ପହଞ୍ଚେ ଆଧୁନିକ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯୁଗରେ, ଯେଉଁଠି ମଣିଷ ପ୍ରଦକ୍ଷିଣ କରେ ନାଗାସାକୀ ହିରୋସୀମାର ଧ୍ୱଂସାବଶେଷ । ଏଠି ଅତୀତର ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସର ମୂଳଦୁଆ ଦୋହଲିଯାଏ । ତା'ର ସ୍ଥାନ ନିଏ ମଣିଷ ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣା । ଗଡ୍ କନସେପ୍ଟ ସ୍ଥାନରେ ଦେଖାଦିଏ ଆବସର୍ଡ଼ିଟି । ପରେ ପରେ ଆସେ ନିଓ ରିୟଲିଜିମ୍ । ବେଖ୍‌ଟଙ୍କ ଥିଓରୀ ନାଟକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହୁଏ ଶ୍ରେଣୀର ମୁଖପତ୍ର । ମଣିଷର ଦୁଃଖ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଅସଂଖ୍ୟ କଣ୍ଠରେ କୋରସ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହେଲା । ଏଠି କୋରସ୍ ଯଦି ଯଥାଯଥ ଭାବେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ପାରିବ, ତେବେ ନାଟକର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ବଢ଼ିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ନାଟକରେ 'ଶୃଙ୍ଖଳା'

ଅଭିନୟରେ ଶୃଙ୍ଖଳା ହେଉଛି ବଡ଼ କଥା । ଅଭିନେତାର ଜୀବନରେ ଶୃଙ୍ଖଳା ନ ରହିଲେ ଅଭିନୟ ସାବଲୀଳ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଜୀବନର ଯେଉଁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରହିଲେ ବି ଶୃଙ୍ଖଳା ବ୍ୟତିରେକେ ଜୀବନ ଦୁର୍ବିସହ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । କିଛି ନୀତି ନିୟମ ମାନି ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଚଳିବାକୁ ହେବ । ଶୃଙ୍ଖଳା ହିଁ ଅଭିନେତାକୁ ତା'ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ପଥରେ ପହଞ୍ଚାଇବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ତା' ନହେଲେ ମରିଚୀକା ପଛରେ ଦୌଡ଼ିବା ସାର ହେବ । ଜଣେ ଅଭିନେତାକୁ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ଶରୀର

ହିଁ ସକଳ ଅଭିନୟର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ । ତେଣୁ ଶରୀର ଯେପରି ସୁସ୍ଥ ଏବଂ ନିରାପଦ ରହିବ, ତା' ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେବା ଉଚିତ୍ । ଅତଏବ୍ ଅଭିନେତା ପ୍ରତିଦିନ କିଛି ନା କିଛି ବ୍ୟାୟାମ କରିବ । ଏହି ବ୍ୟାୟାମ ଯୋଗ ହୋଇପାରେ ନୃତ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ସ୍ୱରାଭ୍ୟାସ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଅଙ୍ଗ ଚାଳନା ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ ।

ସକାଳେ ପ୍ରତିଦିନ ଅଭିନେତା ବ୍ୟାୟାମ କରିବ । ପରେ ପରେ କଣ୍ଠର କସରତ ଦରକାର । ଅ, ଆ, ଇ, ଉ, - ଏହିପରି କେତେକ ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବ । ଏହାଦ୍ୱାରା ତା'ର ମୁଖମଣ୍ଡଳରେ ଏକ ବିଚିତ୍ର ଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେବ । ତାପରେ ପେଟ, ଛାତି ଏବଂ ମଥାକୁ ପ୍ରକମ୍ପିତ କରି କିଛି ଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ହେବ । ଶେଷରେ କବିତା କିମ୍ବା ଗଦ୍ୟକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ ପଢ଼ିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରତିଦିନ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ଜଣେ ଅଭିନେତା ଅଭ୍ୟାସ କରିବ । ବେଳେ ବେଳେ ଅଭିନେତା ଡ୍ରିଙ୍କ୍ସ ନେଇଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସୀମିତ ପରିମାଣ ସେ ନେବା ଉଚିତ । ଆମ ଭାରତବର୍ଷର ପରିବେଶରେ ଅଭିନେତା ଡ୍ରିଙ୍କ୍ସ ଆଦୌ ନ ନେଲେ ଭଲ । ଅନେକ ଜଡ଼ତା କଟାଇବା ପାଇଁ ଧୂମ୍ରପାନ କରିଥାନ୍ତି । ବାସ୍ତବିକ ଜଡ଼ତା ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ବ୍ୟାୟାମ ଭଲ । କାନ୍ଧ ଉପରେ ମୁଣ୍ଡକୁ ଚକ୍ର ଆକାରରେ କେତେଥର ଘୂରାଇବା ଦରକାର । ହାତରେ ମଥାକୁ ଚିପିବାକୁ ହେବ । ଏହାପରେ କମର ବା ଅଣ୍ଟାକୁ ଚକ୍ର ଆକାରରେ ଘୂରାଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହାପରେ ହାତ ଏବଂ ପାଦକୁ ଛନ୍ଦି ଘୂରାଇବାକୁ ହେବ । ପାଦ ଦୁଇଟି ଫାଙ୍କ କରି ହାତ ଏବଂ କମର ତଳକୁ କରି ବାମପଟକୁ ଏବଂ ଡାହାଣ ପଟକୁ ଘୂରିବାକୁ ହେବ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ Law of Association । ଏ ପ୍ରକାର ବ୍ୟାୟାମ କଲେ ଜଡ଼ତା କଟିଯାଇଥାଏ ।

ରାତିରେ ଅଭିନେତାକୁ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହେବ ଯେ, ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ କରୁଥିବା ଚରିତ୍ର ସହିତ ଅତୀତରେ କୌଣସି ଘଟଣାର ସମ୍ବନ୍ଧ ଅଛି କି ନାହିଁ । ମାନବ ଜୀବନରେ ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ ଲାଗି ରହିଲା ପରି ଅଭିନେତାର ଜୀବନରେ ମଧ୍ୟ ଉତ୍ଥାନ ପତନ ରହିଛି । ଧରି ନିଆଯାଉ, ବର୍ତ୍ତମାନ କୌଣସି ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନେତା ଅଭିନୟ କରୁଛନ୍ତି । କୌଣସି କାରଣରୁ ଅଭିନୟ ଦୁଇତିନି ମାସ ବନ୍ଦ ହେଲା । ଏ ସମୟରେ ଅବଶ୍ୟ ଅଭିନେତାକୁ ଖରାପ ଲାଗିବ । ତେବେ ସେ ଭାଙ୍ଗିପଡ଼ିବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ । ଏହି ସମୟରେ ସେ ଗଠନମୂଳକ ଚିନ୍ତା କରିବା ଉଚିତ । ଦରକାର ହେଲେ ତାକୁ ସେହି ଦିଗ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟଦିଗ ଧରିବାକୁ ପଡ଼ିପାରେ । ତେଣୁ ସେ

ସବୁକିଛି ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ଚିତ୍ତରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ଉଚିତ୍ । ଅଭିନେତା ପକ୍ଷେ ଅସୀମ ସାହସ ଦରକାର । ତାହା ନହେଲେ ଜଣେ ଅଭିନୟକୁ ପେଶାକରି ଚଳିପାରିବନି । ତାକୁ ସବୁକିଛିର ହିସାବ ନିକାଶ କରି ଆଗେଇବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଆଗାମୀ ଦିନଗୁଡ଼ିକ ତା'ପାଇଁ କି ପୁଞ୍ଜି ଆଣିବ, ସେ ଜାଣେନା । ତେଣୁ ଭବିଷ୍ୟତ ପାଇଁ ତାକୁ ସଞ୍ଚୟ କରି ଆଗେଇବାକୁ ହେବ ।

ଏ ସବୁ ପରେ ମଧ୍ୟ ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ଯେ ଅଭିନେତାର ଜୀବନ ହେଉଛି ସଂକଟମୟ । ନିରାପତ୍ତାହୀନ ଜୀବନ ନେଇ ସବୁବେଳେ ସେ ଆଗେଇଥାଏ । ଯେହେତୁ ସେ ଅଭିନେତା, ତାକୁ ବଞ୍ଚିବା ପାଇଁ ହେବ ଏକ ସୁନ୍ଦର ସକାଳ ପାଇଁ । ଝଡ଼ଝଞ୍ଜାଭରା ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ ସାଗର ମଧ୍ୟରେ ତା'ର ଜୀବନ ନୌକାଟିର ମଙ୍ଗ ତାକୁ ହିଁ ସଦର୍ପେ ଧରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ମନ, ହୃଦୟ ଦୃଢ଼ କରିବାକୁ ହେବ । ଗଭୀର ଆତ୍ମଶକ୍ତିର ବୃଦ୍ଧିପାଇଁ ଅଭିନେତାର ପ୍ରତିଦିନ ବ୍ୟାୟାମ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ସେ ସଚେତନ ରହିବ । ତା'ର ଅଭିଜ୍ଞତା ଯେତିକି ବଢ଼ିବ, ମନୋବଳ ସେତିକି ଦୃଢ଼ ହେବ । ଏଥିପାଇଁ ତାକୁ ଚକ୍ଷୁ, କର୍ଣ୍ଣ, ନାସା, ଜିହ୍ୱା ଆଦିକୁ ସଜାଗ ଏବଂ ସକ୍ରିୟ ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ବାସ୍ତବରେ ଏହା ହିଁ ହେଲା ଅଭିନେତାର ଜୀବନର ଶୃଙ୍ଖଳା ।

ଶୃଙ୍ଖଳା ପରି ଅଭିନେତାର ଜୀବନରେ ଆଉ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଦିଗ ହେଲା ପ୍ରେରଣା । ପେଟ୍ରୋଲ ବିନା ଯେପରି ଗାଡ଼ିମଟର ଚାଲି ପାରିବନି, ସେହିପରି ପ୍ରେରଣା ବିନା ଅଭିନେତାର ସକଳ ଚେଷ୍ଟା ବୃଥା । ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଦର୍ଶକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସେତୁ ସଦୃଶ । ଆଉ ଅଭିନେତା ହେଲା ସେହି ସେତୁର ବାହକ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି ନାଟକର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଅଭିନେତା ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ ପହଞ୍ଚାଇବାରେ କେତେଦୂର ସଫଳ ହୋଇଛି । ଏହା ଏକ କଠିନ ପ୍ରଶ୍ନ । ଜଣେ ସଫଳ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ କେତେକ ପସନ୍ଦ କରନ୍ତି । ପୁଣି କେତେକ ଅପସନ୍ଦ କରିପାରନ୍ତି । ତେଣୁ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସବୁ ସମୟରେ ଦର୍ଶକଙ୍କ କରତାଳି ବା ପ୍ରଶଂସା ଆଶା କରିବା ମଧ୍ୟ ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଅଭିନେତାର ପ୍ରଧାନ ଏବଂ ପ୍ରଥମ ପ୍ରେରଣା ହେଲା ତାର ନିଜର ସ୍ୱାଭାବିକତା । ସେ ତା'ର ଚରିତ୍ରକୁ କେତେ ପରିମାଣରେ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ସଠିକ ଭାବେ ଫୁଟାଇ ପାରିଛି । ସେଇଟା ହେଲା ବଡ଼କଥା । ନିଜ ଦୃଷ୍ଟିର ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ବଳୟକୁ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ହେଲା ସଫଳ ଅଭିନେତାର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ।

ଅଭିନେତା ନିଜ ପାଇଁ ନିଜେ ହିଁ ଏକ ପ୍ରେରଣା । ଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଯେତେ ଗଭୀରତମ ପ୍ରଦେଶକୁ ଛୁଇଁପାରିବ, ଅଭିନୟ ସେତିକି ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଏବଂ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ହେବ । ଅଭିନେତା ନିଜକୁ ଆତ୍ମସମୀକ୍ଷା କରିବା ଉଚିତ । ଏହାଦ୍ୱାରା ତା'ର ଧୀଶକ୍ତି ବୃଦ୍ଧି ପାଇବ । ଅଭିନୟରେ ଜୋର୍ ଆସିବ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରେରଣା ହେଉଛି ଅନୁଶୀଳନର ଅବସ୍ଥା ଏବଂ ଆବିଷ୍କାର । ଅଭିନୟର ପ୍ରତିଟି ସୋପାନରେ ଅଭିନେତା ଯେତେବେଳେ ହସ୍ତ, ପାଦ, ଚକ୍ଷୁ ଏବଂ କଣ୍ଠ ଆଦିରେ ଇଚ୍ଛା ଅନୁଯାୟୀ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ତା'ର ଯେଉଁ ଆନନ୍ଦ ଜାତ ହୁଏ, ତାହା ହିଁ ହେଉଛି ଏହି ପ୍ରେରଣା । ଏଇଟି ଆଣିବା ବଡ଼ କଷ୍ଟ । କାରଣ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ମଣିଷ ହିସାବରେ ତାର କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଭଙ୍ଗୀ ଅଭ୍ୟାସରେ ପଡ଼ି ଯାଇଥାଏ । ଅଭିନୟର ଭାଷାରେ ଏହାକୁ କହନ୍ତି 'ମାନରିଜିମ୍' (Mannerism) ଏଠି ଅଭିନେତାର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ଛାଡ଼ି ଯାଇଥାଏ । ଆଉଥରେ ଯଦି ଅଭିନେତାକୁ ଦର୍ଶକେ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଦେଲେ, ତେବେ ସେ ଆଉ ଉପରକୁ ଯାଇପାରେନା । ସେଇଠି ଅଟକିଯାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦୁଇଜଣଙ୍କର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ପ୍ରଥମଜଣକ ହେଲା ପରିଚାଳକ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ନିର୍ମମ ମନ । ପରିଚାଳକ ଯଦି ଶିକ୍ଷିତ, ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏବଂ ଯତ୍ନଶୀଳ ହୋଇଥିବ ତେବେ ଅଭିନେତାକୁ ସେ ପ୍ରଭାବିତ କରିପାରିବେ ।

ଅଭିନୟର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଏକାତ୍ମକତା (Attachment) ଏବଂ ବିଚ୍ଛେଦ (Detachment) । ଅଭିନୟରେ ଉତ୍ତରଣ ଆଣିବାକୁ ହେଲେ ଅଭିନେତାର ମନୋଭୂମିରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପାଦନ ହେବା ଉଚିତ ଏଥିପାଇଁ ଅଭିନେତା-ଅଭିନେତ୍ରୀଙ୍କର ପ୍ରେମ ନିବେଦନ ଅନେକ ସମୟରେ ବହୁମୁଖୀ ଭାବଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥାଏ । ଏକାତ୍ମକତାର ପ୍ରଥମ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଲା- ଚରିତ୍ରକୁ ଭଲପାଅ । ସେ କ'ଣ ପସନ୍ଦ ଏବଂ ଅପସନ୍ଦ କରେ ? ତା'ର ପ୍ରିୟ କ'ଣ ଏବଂ ଅପ୍ରିୟ କ'ଣ ? ସେ ବଦ୍‌ରାଗୀ କି ? କାହା ଉପରେ ରାଗୁଛି ? ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସମ୍ପର୍କରେ ତା'ର ଧାରଣା କ'ଣ ? ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର କାରଣ କ'ଣ ? ଏ ସମସ୍ତ ପ୍ରଶ୍ନ କାହାଣୀରେ ରହିବ । ଅଭିନେତା ସେହି କାହାଣୀ ଭିତରେ ବୁଡ଼ିରହି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସମୟରେ ଘଟଣାସ୍ଥଳେ ବିଭିନ୍ନ ରୂପକୁ ସାକାର ଭାବେ ଫୁଟାଇବ । କାହାଣୀର ବିବିଧ ଘଟଣାକୁ Unitରେ ଭାଗ ଭାଗ କରାଯିବ । ଅନେକ ସମୟରେ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ ଦଶଟି Unit ହୋଇପାରେ ।

ଅଭିନେତା ମନେ ମନେ ତା'ର Intellectual Personalityକୁ ଘଟଣା ମଝିରେ ପ୍ରସାରିତ କରିବା ଉଚିତ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ସମୟସାପେକ୍ଷ । ଟେଲିଭିଜନ, ମଞ୍ଚ, ସିନେମା କୌଣସି ଜାଗାରେ ପ୍ରକାଶର ସଚେତନ ଶିକ୍ଷିତ ପ୍ରୟାସ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ତଥାପି ଆମେ ଆଶା ଛାଡ଼ିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଅଭିନେତା ଯଦି ଚରିତ୍ରର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହୁଏ, ତେବେ ଅଭିନୟରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପାଦିତ ହେବ ହିଁ ହେବ । ଏହାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ସୋପାନ ହେଲା Detachment ବା ଆକର୍ଷଣ ବିଲୁପ୍ତି ବା ଉତ୍ତରଣ । ଅଭିନୀତ ଚରିତ୍ରର କ୍ରିୟାକୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଏଡ଼ାଇ ଯିବା । ତେବେ ବୌଦ୍ଧିକ ଜଗତରେ ଏହା ଯେତେଟା ସମ୍ଭବ, ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେତେଟା ନୁହେଁ । ଏଠି ସମାଲୋଚକର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ସେ ଯଦି ଅଭିନେତାକୁ ତା'ର ଦୋଷ ବା ଗୁଣକୁ ସଚେତନ ଭାବେ ତା' ଆଗରେ ବାଢ଼ିପାରିଲା, ତେବେ ଏହା ହିଁ ହେବ ତା'ପାଇଁ ଅନନ୍ୟ ପ୍ରେରଣା ।

ଅନୁଶୀଳନର ସହଜାତ ପ୍ରେରଣାକୁ ସାଙ୍ଗରେ ଧରି ଅଭିନେତାକୁ ଆଗାମୀ ସ୍ୱପ୍ନ ସମ୍ଭାବନା ପାଇଁ ଚାଲିବାକୁ ହେବ । ଅଭିନେତାର ହାତ-ପାଦ ହେଉଛି ସକଳ ବିଘ୍ନର ଆଧାର । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି- Act as you speak ଯେପରି ହାତପାଦକୁ ସଞ୍ଚାଳନ କରିବା କଥା, ସେହିପରି କଲେ ହିଁ ଯଥେଷ୍ଟ । ତାପରେ ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହେବ ବିଶୁଦ୍ଧତା ଉପରେ । ଏହି ସଞ୍ଚାଳନ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ, ଉଦ୍‌ବେଗହୀନ ଏବଂ ଯଥାସମ୍ଭବ ସହଜ ହେବା ଉଚିତ । ଏଥିପାଇଁ ପାରଦର୍ଶିତା ନିତାନ୍ତ ପ୍ରୟୋଜନ । ଏ ସବୁକୁ କୁହାଯାଏ 'ଅନୁଶୀଳନ' । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଏଗୁଡ଼ିକ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଅମୂଲ୍ୟ ଦିଗ । ଏହାକୁ ବିସ୍ମୃତ ହେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ ।

ନାଟକରେ ଆଲୋକସମ୍ପାତ

ନାଟକର ମେକଅପ୍, ମିଉଜିକ୍, ସଂଳାପ ଆଦି ଭଳି ଆଲୋକସମ୍ପାତ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପାଦାନ । ଆଲୋକ ନାଟକର ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ । ଏହା ମନର ଭାବକୁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଆଲୋକର ଉପଯୁକ୍ତ ବ୍ୟବହାର ନାଟକ ପାଇଁ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଥାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ଆଲୋକର ଦୁରୁପଯୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । କାରଣ ଅଭିନେତା ଆଲୋକ ସଞ୍ଚାଳନକାରୀ ସହିତ ଭଲଭାବେ ରିହର୍ସଲ ଦେଇନଥାଏ । ତେଣୁ ଭୁଲ୍ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଆଲୋକ ପରିଚାଳନା ଯେ ଏକ କଳା, ଏ କଥା ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ପରିଚାଳକ

ଭୁଲିଯାଇଥାନ୍ତି । କଳାକାର ଠିକ୍‌ଭାବେ ଆଲୋକର ଅନୁସରଣ କରି ନ ପାରିଲେ ଦର୍ଶକ ବିରକ୍ତି ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ଠିକ୍ ଭାବେ ହୋଇପାରିଲେ ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜନା ସଫଳ ହୋଇଥାଏ ।

ସାଧାରଣତଃ ସାତଟି ରଙ୍ଗ ମଧ୍ୟରୁ ଆମେ ତିନୋଟି (ଲାଲ, ନୀଳ ଓ ସବୁଜ) ରଙ୍ଗକୁ ମୌଳିକ ରଙ୍ଗ ବୋଲି ଧରିଥାଉ । ଏହି ତିନୋଟି ରଙ୍ଗର ମିଶ୍ରଣରେ ମଧ୍ୟ ଧଳା ରଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଯେ କୌଣସି ଦୁଇଟି ରଙ୍ଗ ମିଶ୍ରଣରେ ତୃତୀୟ ରଙ୍ଗ ବାହାରିଥାଏ ଯାହାକୁ ସେକେଣ୍ଡାରୀ କଲର ବା ଯୌଗିକ ରଙ୍ଗ କହନ୍ତି । ଯେ କୌଣସି ଦୁଇଟି ଯୌଗିକ ରଙ୍ଗର ସମାନୁପାତିକ ମିଶ୍ରଣରେ ମଧ୍ୟ ଧଳା ରଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ପ୍ରତିଟି ମୌଳିକ ରଙ୍ଗର ସମ୍ମୁଖରେ ଥିବା ଯୌଗିକ ରଙ୍ଗର ସମାନୁପାତିକ ମିଶ୍ରଣରେ ମଧ୍ୟ ଧଳା ରଙ୍ଗ ଆସିପାରେ । ଏଣୁ ଦୁଇ ସମ୍ମୁଖସ୍ଥ ରଙ୍ଗକୁ ବା ସେମାନଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ ସଂପର୍କକୁ କମ୍ପ୍ଲିମେଣ୍ଟାରୀ କଲର କହନ୍ତି ।

ସାଧାରଣତଃ ବର୍ଣ୍ଣାଳୀରେ ବର୍ଣ୍ଣର ତିନି ପ୍ରକାର ମିଶ୍ରଣ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ ଯଥା :- ଯୌଗିକ ମିଶ୍ରଣ, ବିଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ ଓ ଭଗ୍ନ ମିଶ୍ରଣ ।

ଯଦି ସାଇକ୍ଲୋରାମା ଉପରେ ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ନାଲି ଆଲୋକ ରଶ୍ମି ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ସବୁଜ ଆଲୋକ ରଶ୍ମିକୁ ଗୋଟିଏ ଯାଗାରେ ପକାଯାଏ, ତେବେ ସେଠାରେ ଯୌଗିକ ମିଶ୍ରଣର ଫଳସ୍ୱରୂପ ହଳଦିଆ ରଙ୍ଗ ଆସିଥାଏ । ଏଣୁ ଏକାଧିକ ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ରଶ୍ମିକୁ ଏକାଧିକ ଆଲୋକ ଉତ୍ସରୁ ସାଇକ୍ଲୋରାମା ଉପରେ ପକାଯାଏ, ତା ହେଲେ ସେଠାରେ ଯୌଗିକ ବର୍ଣ୍ଣର ମିଶ୍ରଣ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରେ । ବର୍ଣ୍ଣର ବିରୋଧାଭାସ ମିଶ୍ରଣର ପ୍ରୟୋଗ କରି ଆଲୋକର ରଙ୍ଗକୁ ବଦଳାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ଯାହାକୁ ବିଯୁକ୍ତ ମିଶ୍ରଣ କହନ୍ତି । ଏଥିରେ ଏକ ଆଲୋକ ଉତ୍ସ ଆଗରେ ଏକାଧିକ ରଙ୍ଗର ଫିଲଟର ଗୋଟିକ ପରେ ଗୋଟିଏ ଲଗାଇ ଦେଲେ ଉତ୍ପନ୍ନ ତୃତୀୟ ରଙ୍ଗଟି ଅପେକ୍ଷାକୃତ ମ୍ଳାନ ଏବଂ ତାହା କ୍ରମେ କଳା ରଙ୍ଗ ଆଡକୁ ଗତିକରିଥାଏ ।

ଗୋଟିଏ ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକ (Filter) ର ଫ୍ରେମରେ ଏକାଧିକ ବର୍ଣ୍ଣର ଫିଲଟରକୁ ପାଖାପାଖି ଲମ୍ବଭାବେ, ଭୂମି ସହିତ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବେ, ଗୋଲାକାର ଭାବେ କିମ୍ବା ଅସମତଳ ଭାବେ ସଜାଇ ରଖି ଆଲୋକ ଉତ୍ସ ଆଗରେ ଫିଲଟରକୁ ରଖିଦେଲେ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବା ଆଲୋକ ଧାରା ବର୍ଣ୍ଣରୋଧକର ସଜା ହୋଇଥିବା ଶୈଳୀରେ ହିଁ ପତିତ ହେବ । ଏହାକୁ ଆଲୋକର ଭଗ୍ନ ମିଶ୍ରଣ କୁହାଯାଏ । ଏଣୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଭାବେ ବର୍ଣ୍ଣର

ମିଶ୍ରଣ କରି ନୂଆ ବର୍ଣ୍ଣର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ ।

ମାନସିକ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବର୍ଣ୍ଣକୁ ତିନିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଛି ଯଥା :- ଉଷ୍ମ ବର୍ଣ୍ଣ (ନାଲି, କମଳା, ହଳଦି), ଶୀତଳ ବର୍ଣ୍ଣ (ନୀଳ, ନୀଳଭ-ସବୁଜ, ନାଲି ଓ ନୀଳର ସଶ୍ରଣରେ ଉତ୍ପନ୍ନ ମ୍ୟାଜେଣ୍ଟା), ନିରପେକ୍ଷ ବର୍ଣ୍ଣ (ସବୁଜ) । ଶାନ୍ତି, ଆଶା, ବିଶ୍ୱାସ ଓ ଯୌବନର ବର୍ଣ୍ଣ ହେଉଛି ନିରପେକ୍ଷ । ଘୃଣା, ହିଂସା, ଲଜ୍ଜା, ବାସନା, ବିଦ୍ରୋହ ଓ ହତ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣ ହେଉଛି ଉଷ୍ମ । ମୃତ୍ୟୁ, ହତାଶ, ଜରା, ବ୍ୟାଧି, କରୁଣା ଦୟା, ସନ୍ଦେହ, ଅବିଶ୍ୱାସର ବର୍ଣ୍ଣ ହେଉଛି ଶୀତଳ ।

କଣ୍ଟ୍ରୋଲ ରୁମ୍ ବା ସୁଇଚ୍‌ବୋର୍ଡ଼ ପାଖରେ ବସି ଲାଇଟ୍ ଅପରେଟ୍ କରିବା ସହଜ କାମ ନୁହେଁ । ଏହା ଏକ ସାଧନା । ବିଭିନ୍ନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅପରେଟର ଆଲୋକ ଚାଳନା କରିଥାଏ ଯଥା- କଳାକାରର କ୍ରିୟାକଳାପକୁ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇବା, ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଭାବ ବା ମୁଡ୍‌କୁ ପରିସ୍ଫୁଟନ କରିବା, ନାଟକୀୟତାକୁ ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବା, ନାଟକରେ ଉପଯୁକ୍ତ ଆବାହାଓ୍ୱା ସୃଷ୍ଟି କରିବା, ସମୟ ଏବଂ ସ୍ଥାନ ବିଷୟରେ ପରିଷ୍କାର ଧାରଣ ଦେବା ଇତ୍ୟାଦି । ସାଧାରଣତଃ କଳାକାର ଉପରେ ଯେଉଁ ଆଲୋକ ପଡ଼ିଥାଏ, ତାହା ବିପରୀତ ଦିଗରୁ ଆସିଥାଏ । ଏଠି ଅପରେଟର ଆଲୋକ ଉତ୍ସବ 'ଇଣ୍ଟେନସିଟି' ଉପରେ ଜାଣିବା ଉଚିତ୍ । ଦରକାର ହେଲେ ଆଲୋକସମ୍ପାତର ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ପାଇଁ ଫିଲ୍ଟର ବା କଟର୍ ବ୍ୟବହାର କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ରଙ୍ଗିନ ଆଲୋକ ବ୍ୟବହାର ବେଳେ ଅପରେଟରଙ୍କର ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗିନ ଆଲୋକକୁ ମିଶାଇବାର ଦକ୍ଷତା ଥିବା ଦରକାର । କେଉଁ ରଙ୍ଗରେ କେଉଁ ରଙ୍ଗ ମିଶିଲେ କ'ଣ ଆସିବ, ସେ ବିଷୟରେ ଅଭିଜ୍ଞତା ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ହଳଦୀ ବା ସୁନେଲି ରଙ୍ଗର ପୋଷାକ ଉପରେ ନୀଳ ଆଲୋକ ପଡ଼ିଲେ ତାହା କଳା ରଙ୍ଗ ଆଣିବ ଏହିପରି ।

ପୂର୍ବର ନାଟକରେ Action ବା ଗତି ସୃଷ୍ଟିର ଦାୟିତ୍ୱ ଥିଲା କଳାକାର ଉପରେ । ଏବେ କିନ୍ତୁ ସେହି ଦାୟିତ୍ୱ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ନିର୍ବାହ କରୁଛି ଆଲୋକ । ଆଲୋକ କମ୍, ବେଶି ବା ନିଷ୍ପ୍ରଭ କରି କଳାକାରର ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇପାରୁଛି । ଆଲୋକର ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ଅପରେଟର ଅଭିଜ୍ଞ ହେବା ଉଚିତ୍ । କେଉଁ ରଙ୍ଗ କେଉଁ ପରିବେଶ, ମୁଡ୍, କେଉଁ ଅବସ୍ଥାର ପ୍ରତୀକ ସେ ବିଷୟରେ ସେ ଭଲଭାବେ ଜାଣିଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଲାଲ ରଙ୍ଗ ଉଷ୍ଣ ଏବଂ ଉତ୍ସାହର ପ୍ରତୀକ ହୋଇଥିବା

ବେଳେ ନୀଳ ରଙ୍ଗ ହେଉଛି ଶୀତଳ ଓ ଅବସାଦର ପ୍ରତୀକ ।

ସାଧାରଣତଃ ଆମେ ଏକ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତି ବା ପରିବେଶରେ ଲାଲ୍ ଆଲୋକ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ ଯଥା- ଧ୍ୱଂସ, ବିବାଦ, ଯୁଦ୍ଧ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବିପଦ, ଅଗ୍ନି, ଉତ୍ତାପ, ସାହସ, କାମନା, ଷଡ଼ଯନ୍ତ୍ର, ଲଜ୍ଜା, କ୍ରୋଧ, ଘୃଣା, ବୀରତ୍ୱ, ଲାଳସା ଆଦିର ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ । ସେହିପରି ନୀଳ ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ଆମେ ଗଭୀର ଦୁଃଖ, ହତାଶା, ଅବସାଦ, ରହସ୍ୟ, ଥଣ୍ଡା ଅବିଚାର, ଅତ୍ୟାଚାର, ଗତାନୁଗତିକତା, ଶାସ୍ତି, ଅନ୍ୟାୟ ଆଦି ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ଏ ଦୁଇଟି ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ପ୍ରାୟତଃ ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ । ପିଙ୍କ କଲର ଆମେ ସତ୍ୟ, ପ୍ରେମ, ଲଜ୍ଜା, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟ ପାଇଁ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ଈଷତ୍ ଲାଲ୍ ସହିତ ହଳଦୀ ରଙ୍ଗ ମିଶାଇ କମଳା ରଙ୍ଗ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ, ଯାହା ହେଉଛି ପରିତୃପ୍ତି, ସୁଖ, ହାସ୍ୟ, ଉଷ୍ଣତା ଏବଂ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରତୀକ । ହଳଦୀ ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ହେଉଛି କାପୁରୁଷତା, ଅଶୋଭନୀୟତା, ଅସୁସ୍ଥତା ଆଦିର ପ୍ରତୀକ । ସବୁଜ ରଙ୍ଗ ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରକାର ନିରପେକ୍ଷ ରଙ୍ଗ, ଯାହା ସବୁକ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରାୟତଃ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଯୌବନ, ଜୀବନ, ବିଶ୍ୱାସ, ଆଶା, ଶାନ୍ତି, ବିଜୟ, ସଜୀବତାର ପ୍ରତୀକ । ଅଧିକାଂଶ ସାଧାରଣ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆମେ ସାଧା ରଙ୍ଗର ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ, ଯାହା ମୁଡ୍, ପରିବେଶ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଏହା ଆଗ୍ରହ, ଗଭୀରତା, ଶାନ୍ତି, ପବିତ୍ରତା, ସତ୍ୟ, ଆଲୋକ, ଶୀତ, ଶୀତଳତା ଆଦିକୁ ପରିପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଏହି ସାଧା ରଙ୍ଗ ଅନ୍ୟ ରଙ୍ଗ ସହିତ ମିଶି ଏକ ଭିନ୍ନ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଭୋର ସମୟକୁ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ସାଧା ରଙ୍ଗ ସହିତ ହାଲ୍‌କା ନୀଳ ରଙ୍ଗର ଆଲୋକକୁ ମିଶାଇବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସକାଳ ଦେଖାଇବାକୁ ହେଲେ ହାଲ୍‌କା କମଳା ରଙ୍ଗ ସହିତ ସାଧା ଆଲୋକକୁ ମିଶାଇବାକୁ ହୁଏ । କେବଳ ସାଧା ଆଲୋକ ଦ୍ୱାରା ମଧ ଦ୍ୱିପ୍ରହର ସମୟକୁ ସୂଚିତ କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ସାମାନ୍ୟ କମଳା ରଙ୍ଗ ମିଶାଇ ଅପରାହ୍ନ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ସାମାନ୍ୟ ଲାଲ ମିଶିଲେ ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତ ବା ଗୋଧୂଳି ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଜହ୍ନ ଆଲୁଅ ପାଇଁ ସାଧା ସହିତ ହାଲ୍‌କା ସବୁଜ ରଙ୍ଗ ମିଶାଇବାକୁ ହୁଏ । ଏଠାରେ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ମରଣ କରାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ଯେ ହଳଦୀ ସହିତ ନୀଳ ମିଶିଲେ ସବୁଜ ରଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ । ହେଲେ ଆଲୋକ ରାଜ୍ୟରେ ଏପରି ଘଟି ନଥାଏ । ହଳଦୀ ପୋଷାକ ଉପରେ ନୀଳ ଆଲୋକ ପଡ଼ିଲେ କୃଷ୍ଣ ରଙ୍ଗର ସୃଷ୍ଟି

ହୋଇଥାଏ ।

ନାଟକ ପରିଚାଳନାରେ ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର ଅଧିକ । ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ, ଆମେ ଫ୍ଲଡ଼ କିମ୍ବା ୨/୪ଟା ସ୍ପଟ ଲାଇଟ୍‌ରେ କାମ ଚଳାଇ ଦେଇଥାଉ । ମାତ୍ର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶଗୁଡ଼ିକରେ ବିଭିନ୍ନ କାମ ପାଇଁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ଆମର ଏଠି ଆର୍ଥିକ ଦୁରବସ୍ଥା, ସଠିକ୍ ଲୋକର ଅଭାବ, ଉପଯୁକ୍ତ ଜ୍ଞାନର ଅଭାବ, ଆଧୁନିକ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌ର ଅଭାବ ଆଦି କାରଣରୁ ଆଲୋକ ପରିଚାଳନା ଠିକ୍‌ଭାବେ ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

ଅନେକ ସମୟରେ ଆମେ କାମଚଳା ନୀତି ଧରି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥାଉ । ଏହା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ଘର ଭିତର ଏବଂ ବାହାରର ଦୃଶ୍ୟରେ ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଲାଇଟ୍ କରାଯିବା ଦେଖାଯାଏ । ଏ ବିଷୟରେ ଲାଇଟ ପରିଚାଳନା ପାଇଁ ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ପ୍ଲାନିଂ ଦରକାର । ସବୁ ଜାଗାରେ ସମାନ ଧରଣର ଆଲୋକ ଦରକାର ହୋଇ ନ ଥାଏ । କିଚେନ୍, ରିଡ଼ିଂରୁମ୍, ଡ୍ରଇଂରୁମ୍, ବେଡ୍‌ରୁମ୍‌ର ଆଲୋକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ । ଲାଇଟ୍ ପରଚାଳନାର ବାସ୍ତବତା ଏବଂ ବୌଦ୍ଧିକ ଦିଗ ପ୍ରତି ପ୍ରତ୍ୟେକ ସଚେତନ ହେବା ଦରକାର । ଫେସିଆଲ ଏକ୍ସପ୍ରେସନରେ ଆଲୋକର ଭୂମିକା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଅନେକ ସମୟରେ ଆମର ବୁଝିବାରେ ଭୁଲ ହୋଇଥାଏ । ଯେମିତି ମୃତ୍ୟୁର ରଥ ଏବଂ ହତ୍ୟାର ରଙ୍ଗ ଏକା ନୁହେଁ । ରକ୍ତପାତ ଅର୍ଥ ମୃତ୍ୟୁ ନୁହେଁ । ଏଠି ମୃତ୍ୟୁର ପ୍ରକୃତି ରକ୍ତପାତର ପ୍ରକୃତି ଏକା ନୁହେଁ । ସେଇ ଅନୁସାରେ ଆଲୋକ ବ୍ୟବହୃତ ହେବ ।

ମୁଡ୍ ଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର କଲାବେଳେ ଆମେ ଅନେକ ସମୟରେ ଗ୍ରୀନ୍ ଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉଁ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟର ଏକ ଗୁରତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଙ୍ଗ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚି ଥାଏ । ଏହି ସମୟରେ ଅନ୍ୟ ଲାଇଟ୍ ଗୁଡ଼ିକୁ ଡିମର ସାହାଯ୍ୟରେ ଫେଡ଼ ଆଉଟ କରିବାକୁ ହେବ । ତେବେ ଏଠି ପ୍ରଶ୍ନ ହେଉଛି ଯେ, ମୁଡ୍ ପାଇଁ କ'ଣ କେବଳ ଗ୍ରୀନ୍ ବା ନୀଳ ଲାଇଟ୍ ସ୍ପଟ ବ୍ୟବହୃତ ହେବ ? ସେପରି ମନେ ହୁଏନି । ନାଟକର ଯେଉଁ ଅଂଶରେ ମୁଡ୍ ଲାଇଟ୍ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି, ସେ ପରିସ୍ଥିତିର ଗୁରୁତ୍ୱ ବା ପ୍ରକୃତି ବିଷୟରେ ଆମକୁ ପ୍ରଥମେ ଧାରଣା କରିବାକୁ ହେବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଭାବକୁ ଚାହିଁ ରଂଗ ରୂପାୟିତ ହେବ । ପ୍ରତିଟି ପରିବେଶରେ ମଣିଷର ମନର ରଙ୍ଗ ବଦଳୁଥାଏ । ଆଲୋକର ରଙ୍ଗ ମଧ୍ୟ ସେହି ଅନୁପାତରେ ନିରୂପିତ ହେବ । ତେଣୁ

ପ୍ରଥମେ ପରିସ୍ଥିତି, ସମୟର ରଙ୍ଗ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରିବାକୁ ହେବ ।

ଲାଇଟିଂ ପାଇଁ ଆମେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଯନ୍ତ୍ରପାତି ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ ଯଥା- (କ) Spot Light ବା କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଆଲୋକ । ଏହି ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକ ହଜାର ୱାଟ ବା ତହିଁରୁ ବେଶି ହୋଇପାରେ । (ଖ) Foot Light ବା ପାଦପ୍ରଦୀପ । ଏହା ସମ୍ମୁଖ ମଞ୍ଚର ନିମ୍ନ ଦେଶରୁ ଆସିଥାଏ (ଗ) Baby spot ବା ଛୋଟ କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଆଲୋକ । ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ଛୋଟ ଆଲୋକ ପ୍ରକ୍ଷେପକ (ଘ) Borders ବା ସୀମାନ୍ତ ଆଲୋକ । ଏହା ଉପରେ ରହିଥାଏ (ଙ) Cable ବା ବିଦ୍ୟୁତ ତାର । ଏହି ମୋଟା ବିଦ୍ୟୁତ୍ ତାରରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ପ୍ରବାହିତ ହୋଇଥାଏ ଯାହା ବିଭିନ୍ନ ଆଲୋକ ପ୍ରକ୍ଷେପକ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ (ଚ) Colour Medium ବା ରଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମ । କାଚ ବା ରେଶମ କପଡ଼ା ଯାହା ମଧ୍ୟଦେଇ ରଙ୍ଗୀନ ଆଲୋକ ଛଡ଼ା ଯାଇଥାଏ । (ଛ) Floor Medium ବା ସାଧାରଣ ମାଧ୍ୟମ । ଏହା ହେଉଛି ସ୍ୱାଭାବିକ ଆଲୋକ ପ୍ରକ୍ଷେପଣ । ଏଥିରେ କାଚ ବା ରେଶମ ନଥାଏ (ଜ) Switch Board ବା ମଞ୍ଚର ଆଲୋକ ନିୟନ୍ତ୍ରକ । ଏଠାରୁ ସବୁ ପ୍ରକାର ଆଲୋକ ବ୍ୟବସ୍ଥାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇଥାଏ । (ଝ) Rheostats ବା ନିୟନ୍ତ୍ରକ । ସୁଇଚ୍ ବକ୍ସରେ ଡିମର ଦ୍ୱାରା ଆଲୋକକୁ କମ୍ ବେଶି କରାଯାଇଥାଏ ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ (ଞ) Flood light ଏହା ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଟପ୍‌ଲାଇଟ୍ ଭାବେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ସାହାଯ୍ୟରେ ସାଇକ୍ଲୋରାମାରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଏଫେକ୍ଟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ (ଚ) Mirror spot light ଏହାର ବ୍ୟବହାର ଅତ୍ୟନ୍ତ ବେଶି । ସାଧାରଣ spot light ରେ ବିଶେଷ ସ୍ଥାନ ଆଲୋକିତ ହେଲାବେଳେ, ଏଥିରେ କେବଳ ବ୍ୟକ୍ତି ବା ବସ୍ତୁର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନ ଆଲୋକିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଏହି ରୂପେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଆଲୋକ ବ୍ୟତିରକେ ସଫଳ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନା ଅସମ୍ଭବ ।

ମଞ୍ଚ ଶିଳ୍ପର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବୟବ ହେଉଛି ଲାଇଟିଙ୍ଗ୍ । ଆଲୋକ ସଂପାତ ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଶିଳ୍ପ କହିଲେ, ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖାଯାଉଥିବା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକ୍ରିୟାର ଏକ ସମ୍ମିଶ୍ରଣକୁ ବୁଝାଏ । ଏ ସଂପର୍କରେ stagecraft ପୁସ୍ତକରେ A.J. Bradbury W.R.B Howardଙ୍କ ମତ ହେଉଛି– "Briefly stage craft deals with practical side of all that is seen and heard when a play is presented to an audience and it includes costuming make-up and

lighting." ଏଣୁ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର ପରିଧି ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ଦେଖୁ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ସଂପାତ, ମେକ୍‌ଅପ୍ (ବେଶବିନ୍ୟାସ) ସେଟନିର୍ମାଣ, କଷ୍ଟିଉମ୍ (ବେଶଭୂଷା), ଧ୍ୱନି (Sound)ଇତ୍ୟାଦିକୁ । ତେବେ ଏ ସମସ୍ତ ଉପାଦାନ ମଧ୍ୟରେ ଆଲୋକ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ।

ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକ ରଶ୍ମିର ପ୍ରୟୋଗ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଦେଖାଯାଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ମଞ୍ଚନ ବେଳେ ମଶାଲର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଉଥିଲା । ୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବିଦେଶୀ ମଞ୍ଚରେ ମହମବତୀ ଦ୍ୱାରା ଆଲୋକରଶ୍ମିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା । ହେଲେ ଭାରତରେ ଗ୍ୟାସବତୀ, କିରୋସିନ, ଚୂନବତୀ, ସଳିତାଯୁକ୍ତ ଦୀପ ଆଲୋକ, କାଠ ଜଳାଇ ଆଲୋକ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଉଥିଲା । ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଶକ୍ତିର ଆୟତନ ପରେ ମଞ୍ଚଆଲୋକର ଏକ ନୂତନ ଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ପ୍ରଥମେ ପାର୍ସୀ ଥିଏଟର କମ୍ପାନୀ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଶକ୍ତିକୁ ମଞ୍ଚରେ ବ୍ୟବହାର କଲେ । ଲୋକନାଟକକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସବୁ ନାଟକରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆଲୋକ ପକ୍ଷବିସ୍ତାର କଲା ।

ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆଲୋକ କଳାକାରର ଭାବନାକୁ ନିଖୁଣ ଭାବରେ ରୂପାୟିତ କରିପାରିଲା । ଆଲୋକରଶ୍ମିର ସରଳରୈଖିକ ଗତି ଏବଂ ତୀବ୍ରତା ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର ଇତିହାସରେ ଏକ ନୂତନ ଯୁଗର ସୂତ୍ରପାତ କଲା । ଆଲୋକପାତନ ଦ୍ୱାରା କଳାକାରର ଭାବନା ବା ଅନ୍ତର୍ଜଗତର ଚିତ୍ର ପ୍ରସ୍ଫୁଟିତ ହୋଇପାରିଲା । ନାଟକରେ ଗତିସଞ୍ଚାର, ରେଖାଙ୍କନ, ଶକ୍ତିପ୍ରଦାନ, ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି, ଅନ୍ତିମ ଚରଣ ବିନ୍ଦୁ ନିର୍ମାଣ, ଦୃଷ୍ଟିକେନ୍ଦ୍ରର ସ୍ଥିରୀକରଣ ଆଦି ଆଲୋକ ମାଧ୍ୟମରେ ସଫଳ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହେଲା । ଆଲୋକ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟଗତ ବାତାବରଣକୁ ଜୀବନ୍ତ କରାଯାଇପାରିଲା । ଅଭିନେତାର ଅନ୍ତଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସ୍ୱପ୍ନାଲୋକ, ସଂଗୀତ ସଂଯୋଜନା ଆଦିରେ ଆଲୋକ ବିଶିଷ୍ଟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଆଲୋକ ଯଥା : ତୀବ୍ରପ୍ରକାଶ, ପାଦପ୍ରକାଶ (Foot light), ଶୀର୍ଷପ୍ରକାଶ, ସଂଘାତ ଉପକରଣ, ପାରାଲେଲ ବିମଲଣ୍ଠନ, ଫୋକସ ଲଣ୍ଠନ, କୋମଳ ଆଲୋକ ବିନ୍ଦୁପ୍ରକାଶ, ବିନ୍ଦୁପ୍ରକାଶ, ଆଲୋକ ଚିତ୍ର ପ୍ରକ୍ଷେପକ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ଇଂରାଜୀରେ 'ଲାଇଟ୍ ଇଫେକ୍ଟ' ବୋଲି ଏକ ଶବ୍ଦ ରହିଛି ଯାହାକୁ ଆଲୋକ ସଂପାତ, ଆଲୋକ ନିକ୍ଷେପ ଆଦି ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଇପାରେ । ଆଲୋକ ସଂପାତ କାର୍ଯ୍ୟ ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଆଲୋକ ଉପକରଣ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ ଯଥା:– ଡିମର ବେବିଲାଇଟ୍,

ପେଜେଣ୍ଟ, ଫ୍ଲଡଲାଇଟ, ସୋଲାର ଇତ୍ୟାଦି ।

ଡିମର ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇପ୍ରକାର ହୋଇଥାଏ ଯଥା:- ୧) ସ୍ଲାଇଡିଙ୍ଗ (୨) ଡିମସ୍ ଷ୍ଟେଟ । ଉଭୟର ଆକାର ଗୋଲ ହୋଇଥାଏ । ମଂଚ ପାଇଁ ଡିମରଷ୍ଟେଜ ଅଧିକ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । କାରଣ ଏହି ଉପକରଣଟି ବେଶି ଗରମ ହୁଏନାହିଁ । ଆଲୋକର ମାତ୍ରାକୁ କମ୍ ବେଶି କରିବାରେ ଏହା ବହୁତ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ ।

ବେବିଲାଇଟ୍‌ରେ ୫୦୦ ୱାଟ୍‌ର ବଲ୍‌ବ ଲାଗିଥାଏ । ଏହା ପ୍ରାୟ କୋଡ଼ିଏ ଫୁଟ୍ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆଲୋକର ସୀମାକୁ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ଏହା ଅଭିନେତା ଉପରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଂଶରେ ଆଲୋକପାତ କରିଥାଏ, ଯେତେବେଳେ କି ମଞ୍ଚର ଅନ୍ୟ ସବୁଠି ଅନ୍ଧାର ଛାଇ ହୋଇଥାଏ ।

ପେଜେଣ୍ଟରେ ଏକ ହଜାର ୱାଟର ବଲ୍‌ବ ଲାଗିଥାଏ । ଟିକ୍ସା ମାଧ୍ୟମରେ ଏହାର ଆଲୋକ-ମାତ୍ରାକୁ କମ୍ ବେଶି କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ଆଲୋକ ସୀମା ଷାଠିଏ ଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

ସୋଲାରକୁ ମୁନ୍‌ବିମ୍ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଏକ ହଜାରରୁ ଦୁଇହଜାର ୱାଟ୍ ଯାଏ ବଲ୍‌ବ ଲାଗିଥାଏ । ଏହା ଦୁଇପ୍ରକାର ହୋଇଥାଏ ଯଥା:- ଫ୍ରେନେଲ୍ (Fransel), କନବେକ୍‌ସ, ଲେନ୍‌ସ (Convex lense) । ଫ୍ରେନଲ୍‌ରେ ୫ଶହରୁ ଏକ ହଜାର ୱାଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଲ୍‌ବ ଲାଗିଥାଏ । ସାମାନ୍ୟ ଆଲୋକ ପାଇଁ ଏହା କାମ ଦେଇଥାଏ । ଏହାଛଡ଼ା ସିଧା, ତେରଛା ଏବଂ ସ୍ପଟ ତିଆରି ପାଇଁ ଏହି ଫ୍ରେନେଲ୍ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । କନବେକ୍‌ସ ଲେନ୍‌ସ ସୋଲାର ବେଳେ ବେଳେ ମଞ୍ଚ ପରିଧିର ସାମ୍ନାକୁ କିଛି ଦୂରରେ ଲାଗିଥାଏ । ଏହିପ୍ରକାର ଦୂରରୁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ଆଲୋକରେ ସିଡିକୁ FOH କୁହାଯାଏ । ଏଥିରେ ହଜାରରୁ ଦୁଇ ହଜାର ୱାଟର ବଲ୍‌ବ ଲାଗିଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା କଳାକାର ଉପରେ ଏହାର ଆଲୋକ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ କଳାକାର ଅଭିନୟରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇନଥାଏ ।

ଫ୍ଲଡ ଲାଇଟ୍‌ରେ ଶହେରୁ ହଜାର ୱାଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଲ୍‌ବ ରହିପାରେ । ମଞ୍ଚର ମେଜରମେଣ୍ଟ ଅନୁସାରେ ଦୂରତାକୁ ସ୍ଥିରକରି ଏହାକୁ ସେଟ୍ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗ ପାଇଁ ଟ୍ରାନ୍‌ସପାରେଣ୍ଟ ପେପର ଲଗାଯାଇଥାଏ । ନାଟକ ଆବଶ୍ୟକ କରୁଥିବା ଆଲୋକ ରଶ୍ମି ଏଥିରୁ ମିଳିଥାଏ । ସାଇକ୍ଲୋରାମା ଉପରେ ଫ୍ଲଡ ଲାଇଟ୍‌ର

ରଶ୍ମି ପକାଇ ଦିନ, ରାତି, ଚନ୍ଦ୍ର, ଆକାଶ ଆଦିର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ଏକାଦିକ୍ରମେ ଛ'ରୁ ଆଠଯାଏ ଫ୍ଲଡ ଲାଇଟର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇପାରେ । ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ ଡିମର୍ସ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ।

ମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ଉପକରଣ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି ସ୍ୱୟଂଚାଳିତ ଡିମର୍ସବୋଡ଼ । ୧୯୬୩ ମସିହାରେ ଜୟପୁରଠାରେ 'କିସ୍‌ମିକ ରେ'ଜ୍ (cosmic-rays) ଉପରେ ବିଶ୍ୱ ସମ୍ମିଳନୀ ମୁମ୍ବାଇର ଟାଟା ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚିଉଟ୍ ଅଫ୍ ଫଣ୍ଡାମେଣ୍ଟାଲ୍ ରିସର୍ଚ୍ଚ ଆୟୋଜନ କରିଥିଲେ । ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚିଉଟ୍ ତରଫରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କମ୍ପୁଟରାଇଜଡ୍ ଡିମର୍ସ ବୋର୍ଡ଼ର ସଫଳତା ଲୋକଲୋଚନକୁ ଆସିଥିଲା । ସ୍କ୍ରିପ୍‌ଟର ପ୍ରଦତ୍ତ ସଂକେତ ଅନୁସାରେ ଡିମର୍ସବୋର୍ଡ଼ ଦ୍ୱାରା ଆବଶ୍ୟକ ହେଉଥିବା ଆଲୋକ ରଶ୍ମି ପାତନ କରାଯାଉଥିଲା । ସବୁଠୁ ବଡ଼ କଥା ହେଲା, ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ଟେକ୍‌ନିସିଆନ୍ ଦରକାର ହେଉନଥିଲେ । ଏଣୁ ଏହି ସ୍ୱୟଂଚାଳିତ ଡିମର୍ସବୋଡ଼ ଆଲୋକ ସଂପାତରେ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା ।

ଆଜି ଆଲୋକର ଉପଯୋଗ ଏତେ ବଢ଼ିଯାଇଛି ଯେ ଆଉ ପରଦା ଉଠାପକା ଦରକାର ହେଉନାହିଁ । ସୀମିତ ଅନ୍ଧାର ଭିତରେ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଅଭିନେତାର କାର୍ଯ୍ୟ ସୁଚାରୁରୂପେ ସଂପନ୍ନ ହୋଇପାରୁଛି । ଅଭିନୟ, ଧ୍ୱନି ଏବଂ ଆଲୋକ ଏଇ ତିନୋଟି ଅନ୍ଧାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ପାନାସୋନିକ ଥିଏଟରର ଉଦ୍ଭବ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଛି । ସମ୍ଭବତଃ ସଙ୍ଗ ଏଣ୍ଡ୍ ଡ୍ରାମା ଡିଭିଜନରେ ତତ୍କାଳୀନ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ କର୍ଣ୍ଣେଲ ହେମଚନ୍ଦ୍ର ଗୁପ୍ତା ୧୯୬୯ରେ ପ୍ରଥମେ ମୂକାଭିନୟରେ ଧ୍ୱନି ଏବଂ ଆଲୋକର ସମନ୍ୱୟାତ୍ମକ ପ୍ରୟୋଗର ପ୍ରଚଳନ କରିଥିଲେ । ଦେଶର ବଡ଼ ବଡ଼ ମେଟ୍ରୋ ସିଟି ଗୁଡ଼ିକରେ ଲାଇଟ୍ ଆଣ୍ଡ୍ ସାଉଣ୍ଡ ମାଧ୍ୟମରେ ଇତିହାସର ଘଟଣାବଳୀକୁ ଜୀବନ୍ତ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇପାରୁଛି । ରାଜଧାନୀ ଭୁବନେଶ୍ୱରର ପ୍ଲାନେଟରିୟମ ପରିସରରେ ୨୦୦୬ ମସିହାରେ ଏହି କାର୍ଯ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ।

ସାଧାରଣତଃ ଲାଇଟ୍ ଏଣ୍ଡ ସାଉଣ୍ଡ୍‌ରେ ସ୍ପିକର, ଧ୍ୱନିସ୍ତମ୍ଭ, କେବଲ, ଟେପରେକଡର, ଆମ୍ପ୍ଲିଫାୟର, ନିୟନ୍ତ୍ରକଫଳକ ଆଦି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ । ବଡ଼ ଧରଣର ପ୍ରୟୋଜନାର ଆଲୋକର ଉତ୍ତୋଳନ ପାଇଁ ୧୫୦ ସର୍କିଟ, ୨୫୦୦ ମିଟର କେବଲ, ୧୦୦ କିଲୋୱାଟ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଭାର ସମ୍ଭାଳିବା ପାଇଁ ନିୟନ୍ତ୍ରକ ଉପକରଣମାନ ଲାଗିଥାଏ । ଘଟଣାସ୍ଥଳୀରେ ଏକ କୃତ୍ରିମ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିବା

ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାକୁ ପାନାସୋନିକ ଥିଏଟର କହନ୍ତି ।

ବିଜ୍ଞାନ ମଣିଷକୁ ପ୍ରଗତିକାମୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଲା । ମଂଚ ନାଟକର ଏକ ବିକଶିତ ରୂପ ସିନେମାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ବିଜ୍ଞାନ, ପ୍ରଗତି ଏବଂ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏକାସାଥୀରେ ଅଗ୍ରସର ହେଲେ । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ଯୁଗ କେବଳ ସିନେ ଜଗତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲା ନାହିଁ, ଅଧିକନ୍ତୁ ମଂଚନାଟକ ମଧ୍ୟ ଏହା ଦ୍ୱାରା ଢ଼ଣାଅଧିକ ପ୍ରଭାବିତ ହେବାରେ ଲାଗିଲା । ଇଲେକ୍‌ଟ୍ରନିକ ଯୁଗ ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତୁତିକୁ ଅଧିକ ରୁଚିଶୀଳ ଏବଂ ମାର୍ଜିତ କରି ଗଢିତୋଳିଲା । ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣାଳୀ ମଂଚକୁ ଏକ ମାୟାପୁରୀରେ ପରିଣତ କଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ସିନେମାର ପଦାଙ୍କ ଅନୁସରଣ କଲା ।

ମଂଚରେ ନାଟକର ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ପରଦାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭୂମିକା ଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ସିନ୍‌ରେ ପରଦା ଉଠୁଥିଲା ଏବଂ ପଡୁଥିଲା । କିନ୍ତୁ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆଲୋକ ସେହି କାର୍ଯ୍ୟରେ ଅନ୍ତଃ ଘଟାଇଲା । ସିନ୍‌ଗୁଡ଼ିକ ଆଲୋକ ରଶ୍ମିଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହେଲା । ଏ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ସାଇକ୍ଲୋରାମା ଏବଂ ଆଲୋକ ବା ପ୍ରକାଶ ଉପକରଣ ଯୋଗୁ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିଲା ।

ମଂଚରେ 'ସାଇକ୍ଲୋରାମା' ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଏକ ଧଳା ପରଦା । ଏହା ଅଧିକ ମୋଟା ହୋଇନଥାଏ କିମ୍ୱା ଏଥିରେ ଅନ୍ୟ ପରଦା ଜୋଡ଼ା ଯାଇନଥାଏ । ଏହା ଏକକ ପରଦା, ଯାହା ମଂଚର ପୂରାପୂରି ପଛଭାଗରେ ରହିଥାଏ । ମଂଚର ଚଉଡ଼ା ଅନୁସାରେ ସାଇକ୍ଲୋରାମା ହୋଇଥାଏ । ଇଫେକ୍‌ଟ ପ୍ରୋଜେକ୍ଟର ଏବଂ ସ୍ଲାଇଡ ସହାୟତାରେ ସାଇକ୍ଲୋରାମାରେ ଦିନ,ରାତି, ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ, ଝଡ଼ ତୋଫାନ, ଜଳୁଥିବା ଅଗ୍ନିଶିଖା, ଭସାବାଦଲ, ଅନ୍ଧାର, ଆକାଶ, ଜହ୍ନରାତି, ସମୁଦ୍ର ଆଦିକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଫ୍ଲଡଲାଇଟ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ସାଇକ୍ଲୋରାମା ଉପରେ ୯/୧୦ଫୁଟ ଦୂରରୁ ଆଲୋକର ପ୍ରଭାବକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇପାରେ । ଯା'ଠାରୁ ଅଧିକ ଦୂରତା ଥିଲେ ସୋଲାର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଥାଏ । ଆଲୋକର ଏହି ପ୍ରଭାବ କେତେବେଳେ ଆଙ୍ଗଲ୍‌ରୁ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ଦୂରରୁ ଏବଂ ପୁଣି କେତେବେଳେ ଟେକ୍‌ନିକ ଅନୁସାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ ।

ସାଇକ୍ଲୋରାମାରେ ପ୍ରଭାବ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବାକୁ ହେଲେ ରଶ୍ମିକୁ ଜିଲେଟିନ ପେପର ଏବଂ ପ୍ଲାଷ୍ଟିକ ଇଫେକ୍ଟସିଟ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ଗତି କରାଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହିସବୁ ପ୍ରଭାବ ଦ୍ୱାରା ନାଟକ ଆତ୍ମାକୁ ଦର୍ଶକ ସହଜରେ ଚିହ୍ନିପାରେ ।

କେତେକ ସରକାରୀ ସଂସ୍ଥା ଯଥା N.S.D. (National School of Drama) ସଂଗୀତ ନାଟକ ଏକାଡ଼େମୀ, ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକ ପ୍ରଭାଗ (Song of Drama Division) ଆଦିରେ ଆଲୋକ ବା ପ୍ରକାଶ ଉପକରଣର ସୁବିଧା ରହିଛି । ତେବେ ଏ ସବୁ ଅନୁଷ୍ଠାନର ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ଥାଏ । ଭାରତର ବଡ଼ ବଡ଼ ସହରମାନଙ୍କରେ ଆଲୋକ ଉପକରଣ ବିଶେଷ ଆବଶ୍ୟକତା ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ ।

ନାଟକରେ 'ସ୍ୱର' ଓ 'ଧ୍ୱନି'

ନାଟକ ପାଇଁ ସ୍ୱର ଏବଂ ଧ୍ୱନିର ଅନୁଶାସନ ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ମଣିଷର ବାଗ୍‌ଯନ୍ତ୍ରରୁ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଥାଏ ଧ୍ୱନି । ଏହି ଧ୍ୱନି 'ବର୍ଣ୍ଣ'ର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ବର୍ଣ୍ଣର ଉଚ୍ଚାରିତ ରୂପକୁ ହିଁ ସାଧରଣତଃ ଧ୍ୱନି ବୋଲା ଯାଇଥାଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ର୍+ଅ+ବ୍+ଇ = ରବି । ବର୍ଣ୍ଣ ଉଚ୍ଚାରିତ ହେଲେ ଧ୍ୱନି ହୁଏ । ଧ୍ୱନି ଲିଖିତ ରୂପ ନେଲେ ତାହା ବର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ । କେତୋଟି ବର୍ଣ୍ଣମିଶି ଭାବପ୍ରକାଶ କଲେ ତାହା ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ନାଟକର ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହି ସ୍ୱରର ଅନୁଶାସନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ବ୍ୟକ୍ତିର ଶୈକ୍ଷିକ ଜ୍ଞାନ ଏବଂ ମନନଶୀଳତା ଉପରେ ଏହାର ପରାକାଷ୍ଠା ନିର୍ଭର କରେ ।

ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ସହିତ ଦର୍ଶକ ତା'ର ସଂଳାପ, ହସ, କାନ୍ଦ ସହିତ ପରିଚିତ ହୋଇଥାଏ । କେଉଁ ପରିସ୍ଥିତିରେ କିଭଳି ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବାକୁ ହେବ, ତା'ର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୂତ୍ର ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଚାରଣ ବେଳେ କେତେ ପରିମାଣରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ହେବ, ତାହା ମଧ୍ୟ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ । ଉଚ୍ଚାରିତ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକର ମଧ୍ୟ ଓଜନ ରହିଛି । ଏ ସବୁର ଉପଯୋଗିତା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଅନାବଶ୍ୟକ ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ଅଭିନୟକୁ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ।

ଶବ୍ଦ, ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଚାରଣ ବେଳେ ଆମର ହାତ ଗୋଡ଼, ଆଖି, ଓଠ ଆଦି କଥା କହିଥାଏ । ଶବ୍ଦକୁ ଅନୁସରଣ କରି ହାତ, ଆଖି, ପାଦ ଆଦି କ୍ରିୟାଶୀଳ ହୋଇଉଠିଥାଏ । ସ୍ୱର ବା ଶବ୍ଦ ପ୍ରକ୍ଷେପଣ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ରହିଛି ଯଥା- ନାଜାଲ, ହେଡ଼ ରେଜିଷ୍ଟର, ଆବଡ଼ୋମେନ, ଲିପ୍‌ଟାଇ ଏବଂ ହୁଇସ୍‌ପରିଙ୍ଗ । ଅବଶ୍ୟ ଏ ସବୁ ପଦ୍ଧତିରେ ଓଠ, ଦାନ୍ତ ଜିଭ ସକ୍ରିୟ ଭୂମିକା ନିର୍ବାହ କରୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୂଳ ଶବ୍ଦଟିକୁ

ଆବଡ଼ୋମେନରୁ ଆଣି ଭୋକାଲ କଡ଼ ବା ସ୍ୱରନଳୀ ଉପରେ ଜୋର ଦେଇ ଶବ୍ଦ କ୍ଷେପଣ କରିବାକୁ ହୁଏ । ଏଇ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇପାରିଲେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସମ୍ପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚରେ ଗୋଟିଏ ଜାଗାରେ ଠିଆହୋଇ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଢଙ୍ଗରେ ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କଲେ ତାହା ବିରକ୍ତିକର ବୋଧ ହୋଇଥାଏ ।

ସାଧାରଣତଃ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରୟୋଜନ ଅନୁଯାୟୀ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ରୀତି ଅବଲମ୍ବନ କରାଯାଇ ସ୍ୱର ବା ଧ୍ୱନି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ନାଜାଲ ବା ନାକ ଦ୍ୱାରା କେତେକ ଧ୍ୱନି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ମଧ୍ୟ ସମ୍ପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । ନ, ମ, ଂ, ଏବଂ କେତେକ ଯୁକ୍ତବର୍ଣ୍ଣ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

ଶବ୍ଦ ବା ସ୍ୱର ଅନୁସାରେ ଅନେକଟା ଉପଯୋଗିତା ରହିଛି । ଏହାର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗପ୍ରତି ଅଭିନେତା ସଚେତନ ରହିବା ଉଚିତ । ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ ବେଳେ କୌଣସି ସଂଳାପ ଶେଷକୁ ଛାଡ଼ିଯିବା ଉଚିତ୍ ନୁହଁ କିମ୍ବା ଗୋଟିଏ କଥା ଉପରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ମାଡ଼ିମକଚି ଉଚ୍ଚାରଣ ମଧ୍ୟ କରିବା ଉଚିତ ନୁହଁ । ସଂଳାପରେ ଜଡ଼ତା ମଧ୍ୟ ରହିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ସଂଳାପକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ଶ୍ରୁତିମଧୁର କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯିବା ଉଚିତ । ମଞ୍ଚର ଶେଷରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକଟି ଯେପରି ସଂଳାପ ଶୁଣିପାରୁଥିବା ଦରକାର । ସେହି ଅନୁଯାୟୀ ସ୍ୱର ଉଚ୍ଚାରିତ ହେଉଥିବ । ସ୍ୱର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦ୍ୱାରା ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ କରାଯାଇପାରେ । ଏଇଟି ହେଲା କଳାକାରର ଏକ ସଫଳ ଦିଗ । ଏହା ନାଟ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତ ରଚନା କରିବା ଦିଗରେ ମଧ୍ୟ ସହାୟତା କରିଥାଏ ।

ଗୋଟିଏ ବ୍ୟକ୍ତି ଏକାଧିକ ଚରିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ କଲେ, ତାଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍ୱର ଏବଂ ଧ୍ୱନିର ଅନୁଶାସନ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଜରୁରୀ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ସ୍ୱର ବାହାର କରି ଅଭିନେତା ନିଜର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦନ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ସ୍ୱରଯନ୍ତ୍ର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ କ୍ରିୟାଶୀଳ ହୋଇଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଟୋନ୍ ଏବଂ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ମୁଡ୍ ବାହାର କରି ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିବା ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ । ନିଜର ଦକ୍ଷତା ଏବଂ ସହଯୋଗୀ ମନୋଭାବ, ଅନ୍ୟ କଳାକାରଙ୍କୁ ସ୍ୱଭାବିକ ଅଭିନୟ ତଥା ଉଚ୍ଚାରଣରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ ।

ଶବ୍ଦ ଶାସନର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ କଥା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଯଥା- ଧ୍ୱନି, ଅକ୍ଷର, ଶବ୍ଦ, ବାକ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟ୍ୟ ଶିକ୍ଷରେ ଦୁଇଟି ଦିଗର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ,

ଯଥା- ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟ ଏବଂ ଅନୁମିତ ସତ୍ୟ । ଉଭୟ ସତ୍ୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ନାଟକୀୟତା ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରିଥାଏ । ଜଣେ ଘରେ ବସି ଯେମିତି କଥାବାର୍ତ୍ତା କରେ, ମଞ୍ଚରେ ତ ସେପରି କରିବନି । ଘରେ ବସିଥିବା ଲୋକଟି ଯେଉଁ ଏକାକୀତ୍ୱ ଅନୁଭବ କରେ, ତାହା ହେଉଛି ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଚରିତ୍ରଟି ଯେତେବେଳେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଏକାକୀ ଥାଏ, ଅର୍ଥାତ୍ ବାସ୍ତବରେ ସେ ଏକାକୀ ନଥାଏ଼ । କାରଣ ତା' ସମ୍ମୁଖରେ ଶହ ଶହ ଦର୍ଶକ ତା'ର ଅଭିନୟ ଦେଖିବାକୁ ବସିଥାନ୍ତି । ଏଣୁ ଏଠାରେ ଅଭିନେତାଟି ଜଣେ ସଚେତନ ଶିଳ୍ପୀ । ବାସ୍ତବ ଏବଂ ଅବାସ୍ତବ ଉଭୟ ଦିଗ ପ୍ରତି ସେ ସଚେତନ ।

ଏଠି ଅଭିନେତାଟି ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଶବ୍ଦକୁ ମାପିଚୁପି ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଥାଏ । ପରିବେଶ ପରିସ୍ଥିତି ପ୍ରତି ତାକୁ ଧ୍ୟାନ ରଖିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଉଚ୍ଚାରଣ ସମୟରେ କେଉଁଠି 'ପଜ୍' ନେବାକୁ ହେବ, କେଉଁ ଜାଗାରେ ଏମ୍‌ଫାସିସ୍ ବା ଶବ୍ଦାଘାତ ଦେବାକୁ ହେବ, କେଉଁଠି ସ୍ୱରର ସମ୍ପ୍ରସାରଣ କରିବାକୁ ହେବ, କେଉଁଠି ସ୍ୱର ସଂକୋଚନ କରିବାକୁ ହେବ । କେଉଁଠି ହୃଦୟ ଭିତରୁ ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବାକୁ ହେବ, କେଉଁଠି ଶବ୍ଦ ଏଫେକ୍ଟିଭ ବା ସକ୍ରିୟ ହେବ, କେଉଁଠି ରିଦିମିକ ସାଉଣ୍ଡ ଦେବାକୁ ହେବ, କେଉଁଠି ସଂଳାପ ନରମିବ, କେଉଁଠି ସଂଳାପ ଉଠିବ, କେଉଁଠି ଟେଲିସ୍କୋପିକ୍ ବା ଶବ୍ଦ ସଂଯୁକ୍ତିକରଣ କରିବାକୁ ହେବ, କେଉଁଠି ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣ ଫାଷ୍ଟ ହେବ ପୁଣି କେଉଁଠି ସ୍ଲୋ ହେବ, କେଉଁଠି ଶବ୍ଦର ଉତ୍ତରଣ ଘଟାଇବାକୁ ହେବ, କେଉଁଠି ଏହାର ଅବତରଣ ଘଟିବ, କେଉଁଠି ସ୍ୱରବର୍ଣ୍ଣର ବିସ୍ତୃତି ରହିବ ଇତ୍ୟାଦି ଦିଗ ପ୍ରତି କଳାକାର ଗଭୀର ଭାବେ ସଚେତନ ହେବା ଦରକାର । ଏହାଦ୍ୱାରା ଶବ୍ଦକ୍ଷେପଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ ହେବ ।

କଳାକାର ଉଚ୍ଚାରଣ ଲେଭଲ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଧ୍ୟାନ ଦେବ । କିଭଳି କେତେ ଟେମ୍ପୋରେ ସଂଳାପ ବା ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରିତ ହେବ, ସେ ଦିଗ ପ୍ରତି ଶିଳ୍ପୀ ସଚେତନ ହେବା ଉଚିତ । ଏକ ଦୀର୍ଘ ସଂଳାପ ଯେ ଗୋଟିଏ ଲେଭଲ୍‌ରେ ଉଚ୍ଚାରିତ ହେବ, ତାହାନୁହେଁ ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ନର୍ମାଲ କିମ୍ବା ବିଲୋନର୍ମାଲ ଲେଭଲରେ ହୁଏତ ରହିପାରେ । ଏହି ଲେଭଲକୁ ତିନି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ ଯଥା- Normal (ସ୍ୱାଭାବିକ), Below Normal (ନିମ୍ନମୁଖୀ) ଏବଂ Above (ଉଚ୍ଚମୁଖୀ) । ମଞ୍ଚରେ ସହାୟକ ଚରିତ୍ର (Co-artist)କୁ ସୁବିଧା ଦେବା ପାଇଁ ନିଜକୁ କେତୋଟି ଦିଗପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହେବ ଯଥା- ପ୍ରକ୍ଷେପଣ କ୍ଷମତା, ଗାଢ଼ତା ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି କ୍ଷମତା ।

ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ ସ୍ୱର ଉଚ୍ଚାରଣର ସ୍ୱଷ୍ଟତା, ସ୍ୱଚ୍ଛତା ଆଦିକୁ ଆଧାର କରି । ଏଠି କଣ୍ଠସ୍ୱର, ଶବ୍ଦ କ୍ଷେପଣର ଏକପ୍ରକାର ଭାରସାମ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ହେବ । ଏଣୁ ନାଟକର ଅଭିନୟ କାଳରେ ଶବ୍ଦକ୍ଷେପଣ ଏବଂ ସ୍ୱର ବା ଧ୍ୱନି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ପ୍ରତି ଭଲ ଭାବେ ଧ୍ୟାନ ଦେବା ବିଧେୟ ।

ମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ

ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର କହେ ଯେ ପ୍ରଥମେ ନାଟକ ମୁକ୍ତାଙ୍ଗନରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ନାଟକର ନିର୍ବିଘ୍ନ ପରିସମାପ୍ତି ପାଇଁ ଆଚ୍ଛାଦିତ ଅଙ୍ଗନର ଆବଶ୍ୟକତା ସେଦିନ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥିଲା । ନାଟକ ସ୍ଥାନାନ୍ତରିତ ହୋଇଥିଲା ମୁକ୍ତାଙ୍ଗନରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ । ଦୈତ୍ୟଦାନବଙ୍କ ଅତ୍ୟାଚାରରୁ ନାଟକ ନିଜକୁ ରକ୍ଷା କରିବା ପାଇଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥିଲା । ଏଇ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶକୁ ନେଇ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା ଯଥା- ରଙ୍ଗପୀଠ, ନେପଥ୍ୟଗୃହ, ମତ୍ତବାରଣୀ, ଗ୍ୟାଲେରୀ ବା ସୋପାନାକୃତି ଆସନ ଇତ୍ୟାଦି । ଦର୍ଶକଙ୍କ ବସିବା ସ୍ଥାନକୁ ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ କୁହାଯାଏ । ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳୀର ନାମ ଥିଲା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ସେଥିରେ ପୁଣି ଥିଲା ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ, ରଙ୍ଗପୀଠ । ତତ୍କାଳୀନ ମଞ୍ଚ ପାଇଁ ସମ୍ପାଦିତ ହେଉଥିଲା ବିବିଧ ବର୍ଗ ଯଥା- ଦାରୁ କର୍ମ, ଲେପକର୍ମ ଏବଂ ଚିତ୍ରକର୍ମ ।

ଅତୀତର ନାଟକର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କିପରି ଥିଲା, ତା'ର କୌଣସି ନିଦର୍ଶନ ଆଜି ଆମ ପାଖରେ ନାହିଁ । କେବଳ ଅନୁମାନ କରିବା ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ଉପାୟ ନାହିଁ । ଗ୍ରୀସ୍‌ର ଏପିଦୋରାସ୍ ନାମକ ସ୍ଥାନରୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟଶାଳାର ଯେଉଁ ଧ୍ୱଂସାବଶେଷର ସନ୍ଧାନ ମିଳୁଛି, ଗବେଷକଗଣ ତାହାକୁ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ଚତୁର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀର ବୋଲି ଅନୁମାନ କରିଛନ୍ତି । ଏଇ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମୁକ୍ତାକାଶ ତଳେ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ବସିବା ପାଇଁ ପାହାଡ଼ର ପଥର କାଟି ଆସନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥିଲା । ଏହି ଆସନ ଶ୍ରେଣୀ ଆଗରେ ଏକ ଗୋଲାକାର ରଙ୍ଗଭୂମି ଥିଲା, ଯେଉଁଠାରେ କୋରସ ବା ଗାନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଥିଲା । ଏଇ ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରାର ଡାହାଣପଟେ ଗୋଟିଏ ନିଷ୍କ୍ରମଣ ପଥ ରହିଥିଲା । ଏହି ପଥକୁ Perodoi କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏଇ ବାଟରେ କୋରସ ଦଳ ପ୍ରବେଶ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥାନ କରୁଥିଲେ ।

ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରାର ପଛପଟେ ପଥର ନିର୍ମିତ ଏକ ଦୃଶ୍ୟଗୃହ ଥିଲା, ଯାହାକୁ Skene କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏଇ ଗୃହଟି କେତେବେଳେ ମନ୍ଦିର ତ କେତେବେଳେ ପ୍ରାସାଦ ଅଭିନୟର ସ୍ଥାୟୀ ଦୃଶ୍ୟଭଳି କାମ ଦେଉଥିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ଏକପ୍ରକାର ପଟ୍ଟଭୂମି ରୂପେ

ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ଆଗରେ ଥିଲା କାଠ ନିର୍ମିତ ସ୍କ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ବା ସାଜଘର । କାଳକ୍ରମେ ଏଇଟି ପଥରର ଦ୍ୱିତଳ ଗୃହରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ଉପର ତାଲାକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା Episkenion । ଏଠାରେ ଯନ୍ତ୍ରପାତି ରହୁଥିଲା । ଏଇସବୁ ଯନ୍ତ୍ରପାତିରେ ଦେବତାମାନଙ୍କ ଆବିର୍ଭାବ ଏବଂ ତିରୋଭାବ ଘଟଣାକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଉଥିଲା । ନିୟନ୍ତ୍ରଣର ସମ୍ମୁଖରେ ଥିଲା ସ୍ତମ୍ଭଶ୍ରେଣୀ, ଯାହାକୁ Proskenion କୁହାଯାଉଥିଲା । ଖ୍ରୀ.ପୂ. ପଞ୍ଚମ ଶତକର ଅଧିକାଂଶ ଅଭିନୟ ପ୍ରୋସ୍କେନିୟନର ସାମ୍ନାରେ ଥିବା ନିମ୍ନମଞ୍ଚରେ ହେଉଥିଲା । ତେବେ ଏଇ ପ୍ରୌସ୍କେନିୟନରେ ତିନୋଟି ଦରଜା ଏବଂ ଉଇଙ୍ଗ୍‌ସ ଥିଲା । ଉଇଙ୍ଗ୍‌ସକୁ Peraskenia କୁହାଯାଉଥିଲା ।

ସମୟର ଅବଲୀଳା କ୍ରମେ ଗ୍ରୀକ୍ ଥିଏଟରର ରଙ୍ଗ ବଦଳିଯାଏ ଅର୍ଥାତ୍ ରୋମ୍ ଥିଏଟର ପ୍ରଭାବରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ । ଏଥର ମଞ୍ଚ କିଛିଟା ନୀଚା ଏବଂ ଗଭୀର ହୁଏ । ଆଜିକାଲି ଯେପରି ଅଙ୍କିତ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି, ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ସେପରି ନଥିଲା । ଯବନିକାର ବ୍ୟବହାର ସେ ସମୟରେ ଥିଲା । ଭରତ ମଧ୍ୟ ଯବନିକାକୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ଯଦିଓ ରୋମ୍‌ର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯବନିକା ଥିଲା, ତେବେ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ସମୟରେ ଏହାକୁ ତଳକୁ ଅବତରଣ କରିଦିଆଯାଉଥିଲା । ନାଟକ ଶେଷରେ ପୁଣି ଏହାକୁ ଉପରକୁ ଉଠାଯାଉଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣିତ ଯବନିକା ଆଚ୍ଛାଦନ କରି ରଖୁଥିଲା । ଉଦ୍‌ଘାଟନ ବେଳେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ବ୍ୟବହାର ଥିଲା, ଏହାକୁ ଦୁଇପଟରୁ ଟାଣି ଅପସାରିତ କରାଯାଉଥିଲା କିମ୍ବା ଉପରକୁ ଉଠାଇ ଦିଆଯାଉଥିଲା ।

ସମୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ମଧ୍ୟ ଉନ୍ନତି ସାଧିତ ହୋଇଥିଲା । ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଏହି ଉନ୍ନତି ପ୍ରାୟ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ପ୍ରଥମ ଶତକରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ମଧ୍ୟଯୁଗର ୟୁରୋପରେ ମିଷ୍ଟ୍ରିପ୍ଲେ ଅଭିନୀତ ହେଲାବେଳେ, ସେତେବେଳକାର ମଞ୍ଚରେ ଏକାଧିକ ଦୃଶ୍ୟସଂକେତ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିଲା । ଏଣୁ ମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଥିଲା ବିଚିତ୍ର । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟଗୁଡ଼ିକୁ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ସଜାଇ ରଖା ଯାଉଥିଲା । ଏଇସବୁ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା ଡ୍ରାଗନ୍ ମୁଖ ଗହ୍ୱର, ସ୍ୱର୍ଗ, ନର୍କ, ପ୍ରସାଦ ଆଦିର ଦୃଶ୍ୟ । ହେଲେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଇ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ଠେଲାଗାଡ଼ି ଉପରେ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଉଥିଲା । ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖରେ ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଠେଲାଗାଡ଼ି ପାସ୍ କରୁଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦୃଶ୍ୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ

କାହାଣୀରେ ନୂତନତ୍ୱ ଥିଲା । ଜାପାନୀ ମଞ୍ଚ ନୋ' ନାଟକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ମଞ୍ଚର ବାମପଟେ ପତ୍ରପୁଷ୍ପ ଶୋଭିତ ଏକ ସେତୁପଥ ଥିଲା । ନଟନଟୀ ଏଇ ବାଟରେ ମଞ୍ଚକୁ ଆସୁଥିଲେ । ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ଦୃଶ୍ୟଟିରେ କାଠ ନିର୍ମିତ ଏକ ପାଇନ ଗଛ ଥିଲା । କାବ୍ୟକାର ଗଣ ମଞ୍ଚରେ ବସୁଥିଲେ । କଳାକାରଗଣ ମୁଖା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ ।

ଇଉରୋପର ନବ ଜାଗରଣ ସାହିତ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିରେ ଏକ ବଡ଼ ଧରଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲା । ଏଣୁ ମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ସେହି ଅନୁସାରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ ହେଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ଚିତ୍ରିତ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ରେନେସା ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଜନ୍ମ ଦେଲା ପିକ୍‌ଚର ଫ୍ରେମ୍ ଷ୍ଟେଜ୍‌କୁ । ପ୍ରୋସେନିୟମ ଆର୍ଚ୍ଚର ପଛ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ଏଇ ପିକ୍‌ଚର ଫ୍ରେମ ଷ୍ଟେଜର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ ହେଲା । ୧୫୮୪ରେ ଇଟାଲୀରେ 'ଟିୟାଟ୍ରୋ ଅଲିମ୍‌ପିଆନୋ' ନାମ ଥିଏଟର ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଏଇ ପ୍ରୋସୋନିୟମ ଆର୍ଚ୍ଚ ଦୃଶ୍ୟର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କଲା । ଏହାର ମଝାମଝି ଥିଲା ଏକ ବଡ଼ ଖିଲାଣ ଏବଂ ଦୁଇ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଦୁଇଟି ଛୋଟ ଖିଲାଣ ରହିଥିଲା । ଏହି ଖିଲାଣଗୁଡ଼ିକ ମଝିରେ ସ୍ଥାୟୀ ଦୃଶ୍ୟ ରହୁଥିଲା । ୧୬୧୯ରେ 'ତ୍ରିୟାଗ୍ରା' ଫାନନିଜ ନାମକ ଥିଏଟରରେ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଖିଲାଣ ବା ତୋରଣ କରାଯାଇଥିଲା ଏବଂ ଏଇ ଖିଲାଣଟି ପ୍ରସେନିୟମ ଆର୍ଚ୍ଚରେ ପରିଣତ ହେଲା । ଏହି ଆର୍ଚ୍ଚ ଭିତର ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ଏପରି ଧରି ରଖିଥାଏ ଯେ ଏହା ସତସତିକା ଫ୍ରେମ ବନ୍ଧା ଛକ ଭଳି ଜଣାପଡ଼େ ।

ଏଲିଜାବେଥାନ ଯୁଗରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଥିଏଟର ମୁକ୍ତାଙ୍ଗନକୁ ପ୍ରଶ୍ରୟ ଦେଇଥିଲା । ଏହି ମୁକ୍ତାଙ୍ଗନ ମଞ୍ଚର ତିନୋଟି ଭାଗ ଥିଲା ଯଥା- ଇନର ଷ୍ଟେଜ୍, ଆଉଟର ଷ୍ଟେଜ୍ ଏବଂ ଅପରଷ୍ଟେଜ୍ । ଏ ମଞ୍ଚର ତିନି ଦିଗରେ ଦର୍ଶକ ବସୁଥିଲେ ଏବଂ ଅନ୍ତଃଭାଗରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ରହୁଥିଲା । ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱଭାଗ ଥିଲା ଗ୍ୟାଲେରୀ । ସେଠାରେ ନାନା ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଥିଲା, ଯାହାକୁ ବହୁକୋଣୀ ଦୃଶ୍ୟ କୁହାଯାଉଥିଲା ।

ସମୟ ସହିତ ତାଳ ଦେଇ ମଞ୍ଚ ଏବଂ ମଞ୍ଚକଳା ଚାଲୁଥିଲା । ପୁଣି ଇଂଲଣ୍ଡରେ ମଞ୍ଚରେ ଚମତ୍କାରିତା ଦେଖାଦିଏ ୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ, ଯାହାକୁ ଦୃଶ୍ୟମାୟା କହିବା ଠିକ୍ ହେବ । ଏଇ ଦୃଶ୍ୟରେ ଥିଲା ଉଡ଼ନ୍ତା ରଥର ଦୃଶ୍ୟ, ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରାକୃତିକ ଦୃଶ୍ୟ । ଜହ୍ନ ଆଲୁଅ, ଅଗ୍ନି, ଆଗ୍ନେୟଗିରି ଆଦିର ଛବି ଦୃଶ୍ୟମାୟାକୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଲା । ଉନବିଂଶ ଶତକଯାଏ ଏଇ ଦୃଶ୍ୟମାୟା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆଛନ୍ନ କରି ରଖିଲା ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପୁଣି ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଲା । ଆସିଲା ମଞ୍ଚକୁ 'ବକ୍ସ୍‌ସେଟ୍' । ଏଥିରେ ତିନିପଟରେ ରହିଲା କାଚ ଏବଂ ଉପରେ ଛାତ । ଟେବୁଲ୍, ଚେୟାର୍ ଆଦି ଉପକରଣର ବ୍ୟବହାର ଦେଖାଗଲା । ଫ୍ରାନ୍ସର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟବିତ୍ Autoine ପ୍ୟାରିସ୍‌ରେ Theatre Libre ସ୍ଥାପନ କଲେ ୧୮୮୭ରେ । ଏହି ଥିଏଟରର ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଥିଲା । ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନାରେ ଏହା ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ କଲା । ଆଲୋକ, ଆସବାବ ପତ୍ର, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଆଦି ମଧ୍ୟଦେଇ ମଞ୍ଚ ଭିତରକୁ ଆଧୁନିକତା ଆମଦାନୀ ହେଲା ।

ପ୍ୟାରିସ୍‌ର 'ଥିଏଟର ଲିବର' ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହେଲେ ମସ୍କୋର ଷ୍ଟାନିସ୍‌ଲାଭସ୍‌କି । ଅର୍ଥାତ୍ ଥିଏଟର ଜଗତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ହେଲା । ଠିକ୍ ଏଇ ସମୟରେ ଦେଖାଦେଲା ନାଟ୍ୟକାର ମେଟାରଲିଙ୍କ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଅର୍ଥାତ୍ ଥିଏଟରରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଯଥାସମ୍ଭବ ସରଳ ଏବଂ ଭାବବ୍ୟଞ୍ଜକ ହେଲା । ସାଂକେତିକ ନାଟକମାନଙ୍କରେ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ଜର୍ମାନୀରେ ଏକ୍ସପ୍ରେସନିଜିମ୍ ପୁଣି ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟକୁ ତରଙ୍ଗାୟିତ କରେ । ସଂକେତ ସାହାଯ୍ୟରେ ସମାଜର ଭାବସତ୍ୟ ରୂପ ନିଏ । ଜର୍ମାନୀର ମ୍ୟାକ୍ସ ରାଇନ୍ ହାର୍ଟ ଏହାର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ସାଜନ୍ତି । ରୁଷ୍‌ର ମେୟାର ହୋଲଡ୍ ମଞ୍ଚରୁ ଦୃଶ୍ୟ ସଜ୍ଜାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇଛନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଆସବାବ ଛଡ଼ା ମଞ୍ଚରେ ଆଉ କିଛି ରଖିନାହାନ୍ତି । ତେବେ ଅଦ୍ୟାବଧି ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟକୁ ପୂରାପୂରି କେହି ବାଦ୍ ଦେଇପାରିନାହାନ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ମଞ୍ଚର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଙ୍ଗ ପାଲଟି ଯାଇଛି । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ କେବଳ ମଞ୍ଚର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବଢ଼ାଇନଥାଏ, ପରନ୍ତୁ ଏହା ଦର୍ଶକର ମନୋରାଜ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରେ ।



ପଞ୍ଚମ ଅଧ୍ୟାୟ

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ନାଟକ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । କୌଣସି ନାଟକ ମଞ୍ଚାୟନ ନ ହେଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତା'ର ବାସ୍ତବ ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ କରାଯାଇ ପାରେନି । ତେଣୁ ନାଟକ ମାତ୍ରେ ହିଁ ଅଭିନୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ମଞ୍ଚର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଅଦୃଶ୍ୟ କଳ୍ପନା ରୂପନିଏ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ । ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖେ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ପ୍ରତିଛବି । କିନ୍ତୁ ମଞ୍ଚର ଜଗତ ତା'ର ନିଜସ୍ୱ ଜଗତ ବା ବାସ୍ତବ ଜଗତ ନୁହେଁ । ତାହା ହେଉଛି ମାୟାର ଜଗତ । ନାଟ୍ୟକାର ମଞ୍ଚ ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିଥାଏ । ସେ ପୂରାପୂରି ମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହେଲେ, ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବେ ସେ ନାଟକରେ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିପାରେନା । ତାକୁ ଭାବିବାକୁ ହୁଏ ମଞ୍ଚ ବିଷୟରେ, ସମସାମୟିକ ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିର୍ଭର କରୁଥିବାରୁ, ସେ ଯାହା ଚାହେଁ ପୂର୍ଣ୍ଣମାତ୍ରାରେ ତାହା ସେ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖାଇ ପାରେନା । ଅଭିନେତା ନାଟ୍ୟକାରର ଇଚ୍ଛାକୁ ସମ୍ମାନ ଜଣାଇ ରସସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ମଞ୍ଚଉପରେ ସେହି ରସର ଉଦ୍ରେକ ଘଟିଥାଏ ମଞ୍ଚକଳା ମାଧ୍ୟମରେ । ତେଣୁ ନାଟକର ବିକାଶରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିବା ଏକାନ୍ତ ବିଧେୟ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ସ୍ଥାନ ଯେଉଁଠି ବିଭିନ୍ନ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଠି ଦର୍ଶକ ବା ଶ୍ରୋତା ବସି ଆନନ୍ଦ ଉପଲବ୍ଧି କରିଥାନ୍ତି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କହିଲେ ଷ୍ଟେଜ୍ ବା ରଙ୍ଗସ୍ଥଳ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳ ବା ଦର୍ଶକ ବସିବା ସ୍ଥାନର ସମନ୍ୱିତ ରୂପକୁ ବୁଝାଏ । ତେଣୁ ଏହାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସହିତ । ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ଅଡ଼ିଟୋରିୟମର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱରୂପ ଦେଖାଯାଏ । ଯଥା- ସିନେମା ହଲ, ଷ୍ଟୁଡ଼ିଓ, ରଙ୍ଗଶାଳା, ଷ୍ଟାଡ଼ିୟମ, ଆଖଡ଼ାଘର, ନାଟଶାଳା, ସଭାଘର ଓ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡଳ

ଇତ୍ୟାଦି ।

ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ମୁକ୍ତାକାଶୀ ଏବଂ ଆଚ୍ଛାଦିତ ଏହିପରି ଦୁଇ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଥିଲା । ସମୟକ୍ରମେ ବାହ୍ୟ ଆକ୍ରମଣକାରୀଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ବହୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଭାଙ୍ଗିରୁଜି ଯାଇଛି । ଫଳତଃ ସୁନିଯୋଜିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ସ୍ଥାପତ୍ୟକଳା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ସୁନିଯୋଜିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କହିଲେ କେବଳ ଚାରିପଟର କାନ୍ଥ ଏବଂ ଉପର ଛାତକୁ ବୁଝାଏ ନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ପ୍ରକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପରେ ଦର୍ଶକ ବସିବା ପାଇଁ ସୁବିଧା ଜନକ ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥାଏ ଏବଂ ସମ୍ମୁଖରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମକୁ ନିର୍ବିଘ୍ନରେ ସେ ଦେଖିପାରେ । ଏଠି କକ୍ଷର ଉଚ୍ଚତା, ଲମ୍ବ ଏବଂ ଚଉଡ଼ା କେତେ ମାପର ହେବା ଉଚିତ୍, ସେ ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅଡ଼ିଟରିୟମ୍‌ରେ ଧ୍ୱନି ଯେପରି ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଏ । ତେଣୁ ଷ୍ଟେଜ୍ ଏବଂ ଅଡ଼ିଟରିୟମର ଛାତରେ ବିଷମତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ଝରକା କମ୍ ରହିଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ବାହାରର ପବନ ଘର ଭିତରକୁ ଆସିଥାଏ, ହେଲେ ଘର ଭିତରର ଧ୍ୱନି ବାହାରକୁ ଯାଇପାରେ ନାହିଁ । ଏଥିରୁ ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ ଯେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିନା ନାଟକର ରକ୍ଷଣ ଅସମ୍ଭବ । ମଞ୍ଚ, ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା ଏବଂ ଅଭିନୟକୁ ନେଇ ନାଟକର ସଂସାର । ତେବେ ନାଟକର ଜୀବନ ଧାରଣ ପାଇଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଆସିଛି । ଦର୍ଶନ, ବିଜ୍ଞାନ ବା ଚିକିତ୍ସା ଆଦି କ୍ଷେତ୍ର ବ୍ୟତୀତ ସାହିତ୍ୟ, କଳା ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭରତମୁନିଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର, କାଳିଦାସ, ଭାସ ତଥା ମୁକ୍ତକଙ୍କ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଆଦି ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହି ସମୃଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟପରମ୍ପରାର 'କା' ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । ପ୍ରବଚନ, ଅଭିନୟ, ଧର୍ମପ୍ରସାର, ନୃତ୍ୟ, ସଭାସମିତି ଆଦି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ପ୍ରୋକ୍ଷାଗୃହ ନିଜକୁ ନିୟୋଜିତ କରିଥାଏ ।

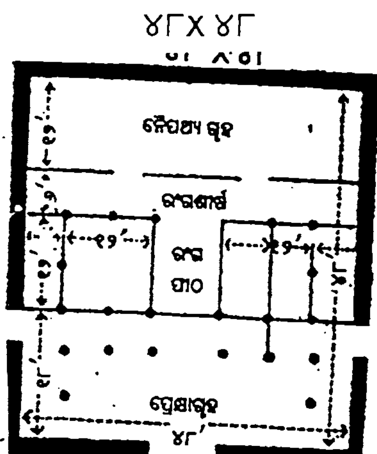
ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରକାର ଭେଦ :

ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ସାଧାରଣତଃ ଚାରିପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ଯଥା- ଚତୁରସ୍ର, ବିକୃଷ୍ଟ, ତ୍ର୍ୟସ୍ର ଏବଂ ବୃତ୍ତାକାର ଅର୍ଥାତ୍ ବର୍ଗାକାର, ଆୟତାକାର, ତ୍ରିକୋଣାକାର ଏବଂ ଗୋଲାକାର ।

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ପ୍ରଥମ ତିନି ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଉଲ୍ଲେଖ ଥିଲା ବେଳେ,

ଶାରଦାତନୟକୃତ ଭାବପ୍ରକାଶ ଗ୍ରନ୍ଥରେ 'ବୃତ୍ତ' ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଗାକାର, ଆୟତାକାର ତଥା ତ୍ରିକୋଣାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପରିମାପର ଆଧାର ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ଜ୍ୟେଷ୍ଠ, ମଧ୍ୟମ ଓ କନିଷ୍ଠ ଆକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । 'ବୃତ୍ତ' ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିମାପ ପ୍ରଦତ୍ତ ହୋଇନାହିଁ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ବ୍ୟବସ୍ଥା ସମ୍ଭବତଃ ଦେଶ, ସ୍ଥାନ ଓ କାଳର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଚାହିଁ କରାଯାଉଥିଲା । ମହାଭାରତରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ କଂସର ରଙ୍ଗପୀଠ ଆଜିକାଲିର ଷ୍ଟାଡ଼ିୟମ୍‌କୁ ବୁଝାଇଥାଏ ।

ଚତୁରସ୍ର

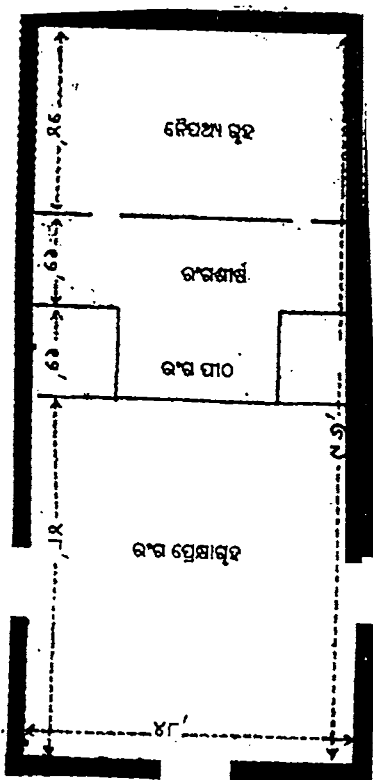


'ଚତୁରସ୍ର' ଶବ୍ଦଟି ବାସ୍ତୁଶୈଳୀର ପ୍ରାଚୀନତା ଆଡ଼କୁ ଆମକୁ ଟାଣି ନେଇଯାଏ । 'ଶବ୍ଦକଳ୍ପଦ୍ରୁମ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏହିପରି ହୋଇଛି– "ଚତସ୍ରୋଽଶ୍ରୟଃ କୋଣାଃ ଅସ୍ୟ" । ପ୍ରାକ୍‌ବୈଦିକ କାଳରୁ ବର୍ଗାକାର ମଣ୍ଡପର ନିର୍ମାଣର ପରମ୍ପରା ରହିଆସିଛି । ବୈଦିକକାଳର ଯଜ୍ଞବେଦି ନିର୍ମାଣରେ ଏହି ଚତୁରସ୍ର ଆକାର ପରମ୍ପରା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । 'ମୀମାଂସା'ରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ବର୍ଗାକାର ବା ଚତୁରସ୍ର ଆକାରର ସଂକେତ ମିଳେ, ଯାହା ମାନବ ଜୀବନର, ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଆଡ଼କୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥାଏ । ଚାରିବେଦ, ଚାରିବର୍ଣ୍ଣ, ଚାରିଆଶ୍ରମ, ଚାରି ଅବସ୍ଥା ଜୀବନରେ ପୂର୍ଣ୍ଣତାର ପ୍ରତୀକ । ସେହିପରି ବାସ୍ତୁଶାସ୍ତ୍ରରେ ଚାରିକୋଣର ମହତ୍ତ୍ୱ ରହିଛି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଚତୁରସ୍ର ଆକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ନିର୍ମାଣ ପରମ୍ପରା ଅତି ପ୍ରାଚୀନ । ଏହି ପରମ୍ପରା କେବଳ ଭାରତ ନାହିଁକି ରୋମ୍ ଏବଂ ୟୁନାନ୍‌ର ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସେଠାରେ 'ଡାୟନୋସିସ୍' ଦେବତାଙ୍କ ଆଗରେ ଚତୁଷ୍କୋଣାକାର ମଣ୍ଡପଟି ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳ ରୂପେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ଅନୁମାନ କରାଯାଏ 'ମଣ୍ଡପ' ଶବ୍ଦଟି ଚୌ ଆକାର ପାଇଁ ପ୍ରଯୁକ୍ତ । ଏହି ଆଧାର ଭୂମି ଉପରେ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡପ, ସଭାମଣ୍ଡପ ଆଦି ଶବ୍ଦ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ

ଆଡ଼କୁ ଆମକୁ ଟାଣିନେଉଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଆକାର ତିନି ପ୍ରକାର କଥିତ ଅଛି । ଏହି ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଚାରୋଟି ବାହୁ ବିଦ୍ୟମାନ, ପରିମାଣ ହେଉଛି- (କ) ୧୦୮ ହାତ ବିଶିଷ୍ଟ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ (ଖ) ୬୪ ହାତ ବିଶିଷ୍ଟ ମଧମ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ (ଗ) ୩୨ ହାତ ବିଶିଷ୍ଟ ଚତୁରସ୍ର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ।

ବିକୃଷ୍ଟ

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆସିବା 'ବିକୃଷ୍ଟ' ପ୍ରକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଖକୁ । 'ଶବ୍ଦକଳ୍ପଦ୍ରୁମ'ରେ 'ବିକୃଷ୍ଟ'ର ବ୍ୟାଖ୍ୟା "ବିଭାଗେନ କୃଷ୍ଟଃ ଦୀର୍ଘଃ ଇତି ବିକୃଷ୍ଟ" ଏହିପରି ହୋଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଯାହା ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଦୈର୍ଘ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରସ୍ଥକୁ ବୁଝାଉଛି । ଜୈନ ସାହିତ୍ୟରେ ବିକୃଷ୍ଟ ଆକାରର ପ୍ରାସାଦ ନିର୍ମାଣର ପରମ୍ପରା ଦେଖାଯାଏ ଯାହା ଅନେକ ସ୍ତମ୍ଭ ବିଶିଷ୍ଟ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ବିକୃଷ୍ଟ ବା ଆୟତାକାର କରିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆମକୁ ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ହିଁ ମିଳିଥାଏ । ବିକୃଷ୍ଟ ଆକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବୈଜ୍ଞାନିକ ସ୍ଥିତି ରହିଛି । ଏଠାରେ ଷ୍ଟେଜରୁ ଉଚ୍ଚାରିତ ସ୍ୱର ଦର୍ଶକଙ୍କ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଶୀଘ୍ର ଶୁଣାଯାଇଥାଏ । ବୋଧହୁଏ ଭରତମୁନି, ଏହି ଧ୍ୱନି ସଞ୍ଚାଳନକୁ ଆଖିରେ ରଖି ବିକୃଷ୍ଟ ବା ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପରିକଳ୍ପନା କରିଥିଲେ । ସେ ଏହିପ୍ରକାରର ତିନି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବାହୁର ପରିମାପ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରୁ ଏତିକି ଜଣାଯାଏ ଯେ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ସେତେବେଳେ 'ଶାଳା' ରୂପରେ ପ୍ରତିଭାତ ହୋଇଥିଲା । 'ତନ୍ତ୍ର ସମୁଚୟ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ 'ଶାଳା' ରମ୍ୟ ଏବଂ ସୁନ୍ଦରକୁ ବୁଝାଉଛି, ଯାହା ବିସ୍ତୃତ ଅର୍ଥରେ ଦୁଇଗୁଣ ଦୈର୍ଘ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ । ଏଥିରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଏ,



କୌଣସି କକ୍ଷକୁ ନିର୍ମାଣ କରିବାକୁ ହେଲେ, ସେହି କକ୍ଷର ଦୈର୍ଘ୍ୟ, ତାହାର ପ୍ରସ୍ଥର ଦୁଇଗୁଣ ହୋଇଥାଏ । ଏହିପ୍ରକାର କକ୍ଷକୁ 'ଶାଳା'ର ନାମ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତଙ୍କ ମତରେ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ତିନୋଟି ଶ୍ରେଣୀର ଯଥା-

(କ) ଜ୍ୟେଷ୍ଠ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ - ୧୦୮ ହାତ = ୧୬୨ x ୭୧ଫୁଟ

(ଖ) ମଧ୍ୟମ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ - ୬୪ ହାତ = ୯୬ x ୪୮ ଫୁଟ

(ଗ) ଛୋଟ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ - ୩୨ ହାତ = ୩୨ x ୨୪ ଫୁଟ

ଏହି ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ନାଟ୍ୟଶାଳା, ରଙ୍ଗଶାଳା, ନୃତ୍ୟଶାଳା, ସଂଗୀତଶାଳା ଆଦି ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଉଥିଲା ।

ତ୍ରୟସ୍ର

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ଆସିବା 'ତ୍ରୟସ୍ର' ଆକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଖକୁ । ଏହା ତ୍ରିକୋଣାକାର । ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟରେ 'ତ୍ରୟସ୍ର' କହିଲେ ପ୍ରାସାଦର ଆକାରକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । ମହାଭାରତର ସଭାପର୍ବରେ ବିମାନାକାର ସଭାମଣ୍ଡପରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଏହି ବିମାନାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ତ୍ରିକୋଣାକାର ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ସ୍ଥାପତ୍ୟକଳାର ବିଦ୍ୱାନଗଣ 'ବିମାନ'କୁ ଦ୍ରାବିଡ଼ ବାସ୍ତୁଶୈଳୀ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚୀନ ବାସ୍ତୁଗ୍ରନ୍ଥ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିରରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ଦେଖାଯାଏ । ଏହା ଏପରି ଶୈଳୀରେ ନିର୍ମିତ, ଯାହା ଦେଖିବାକୁ ବିମାନ ପରି । ଦକ୍ଷିଣ ଭାରତର ପ୍ରାଚୀନ ସ୍ଥାପତ୍ୟଗୁଡ଼ିକୁ ବିମାନାକାର । କାଞ୍ଚିପୁରମ୍ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିର ବିମାନକାର । ବାସ୍ତବରେ ଏହାହିଁ ତ୍ରିକୋଣାକାର ବିମାନାକାର ସ୍ଥାପତ୍ୟ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଭିତରେ ଆୟତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପରି ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ 'ତ୍ରୟସ୍ର' ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ତିନିପ୍ରକାର ବୋଲି ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ଏହାର ପରିମାପ :

ବଡ଼ ତ୍ରୟସ୍ର - ୧୦୮ ହାତ

ମଧ୍ୟ ତ୍ରୟସ୍ର - ୬୪ ହାତ

ଛୋଟ ତ୍ରୟସ୍ର - ୩୨ ହାତ

ବୃତ୍ତାକାର

ଏଥର ଆମେ ଆସିବା 'ବୃତ୍ତ' ଆକାର ପେକ୍ଷାଗୃହ ପାଖକୁ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଆଜି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏ ପ୍ରକାର ପେକ୍ଷାଗୃହର ପ୍ରଚଳନ ରହିଆସିଛି । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ମୁକ୍ତାକାଶ ଏବଂ ଆଚ୍ଛାଦିତ ଏପରି ଦୁଇପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଥିଲା । ଏଭଳି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ

ମଧ୍ୟରେ ଷ୍ଟେଜ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଉଥିଲା । ମହାଭାରତର ଆଦି ପର୍ବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ସ୍ୱୟମ୍ବର ମଣ୍ଡପ ବୃତ୍ତାକାର ଥିଲା । ଅନୁମାନ କରାଯାଏ, ଏହାର ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । ଇଟାଲୀର ରୋମ୍‌ରେ ଏକ ବିରାଟ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହା ମୁକ୍ତାକାଶୀ ଥିଲା । ଏହାର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ବୃହତ ଗୋଲାକାର ଚଟାଣ ଉପରେ ଷ୍ଟେଜ୍ ଥିଲା । ଅଭିନୟ ବେଳେ ଏହା ଉପରକୁ ହାତୀ, ଘୋଡ଼ା, ଓଟ ଆଦିଙ୍କୁ ଅଣାଯାଉଥିଲା । ମଞ୍ଚର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ସୋପାନକୃତିର ଆସନ ରହିଥିଲା । ଏହି ପେକ୍ଷାଗୃହ ଉଚ୍ଚା ଏବଂ ପ୍ରାଚୀର ପରିବୃତ୍ତ ଥିଲା । ଏଥିରେ ଥିବା ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକରେ ସୁନ୍ଦର ମୂର୍ତ୍ତିମାନ ଖୋଦିତ ହୋଇଥିଲା । ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଖେଳ, ମଲ୍ଲଯୁଦ୍ଧ, ସର୍କସ ଆଦି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଥିଲା । ବଙ୍ଗଳା, ଉତ୍ତରପ୍ରଦେଶ, ବିହାର ଆଦି ରାଜ୍ୟରେ ଏହି ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରରେ ନୌଟଙ୍କୀ, ରାସଲୀଳା, ରାମଲୀଳା ଯାତ୍ରା ଆଦି ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରର ତିନି ଦିଗରେ ଦର୍ଶକ ବସନ୍ତି ଏବଂ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟକାର ବସିଥାନ୍ତି । ରଙ୍ଗପୀଠ ବା ଷ୍ଟେଜ୍ ବେଳେ ବେଳେ ଦର୍ଶକ ବସିବା ସ୍ଥାନଠାରୁ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ପୁଣି ବେଳେ ବେଳେ ଏହା ଦୁଇଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୀଚ୍ଚା ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ଏପରି ସ୍ଥଳେ ଦର୍ଶକ ବସିବା ସ୍ଥଳ ପଛକୁ ପଛ କ୍ରମଶଃ ଉଚ୍ଚାହୋଇ ଚାଲିଥାଏ । ଆଜିକାଲି ଅବଶ୍ୟ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପରେ ଚକ୍ର ବା ହୁଇଲ୍‌ର ବ୍ୟବସ୍ଥା ହେଲାଣି । ଏହାଦ୍ୱାରା ଚକ୍ରର ଘୂର୍ଣ୍ଣନ ଫଳରେ ଦୃଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳ ଠାରୁ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିମାପର ସୂଚନା ପ୍ରାଚୀନ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ମିଳେନା । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଅତ୍ୟନ୍ତ ବିଶାଳ ଏବଂ ପ୍ରାୟତଃ ମୁକ୍ତାକାଶୀ । ପ୍ରାଚୀନ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରକୁ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡଳ, ରଙ୍ଗସ୍ଥଳ ଭାବେ ଅଭିହିତ କରାଯାଇଛି । ଆଜିକାଲି ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗାର କହିଲେ ଷ୍ଟାଡ଼ିୟମକୁ ବୁଝାଉଛି । ଦିଲ୍ଲୀର ଇନ୍ଦିରାଗାନ୍ଧୀ ଇନ୍‌ଡ଼ୋର ଷ୍ଟାଡ଼ିଅମ୍ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ / ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ନିର୍ମାଣ ଶୈଳୀ

ନୂତନ ଗୃହଟିଏ ଆରମ୍ଭ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ବିଭିନ୍ନ ଶୁଭ କାର୍ଯ୍ୟ ସମାପନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସେହିପରି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ତିଆରି ପାଇଁ ବିବିଧ ସୋପାନ ରହିଛି ଯଥା- ଭୂମି ନିରୂପଣ, ପରୀକ୍ଷଣ, ଶୋଧନ, ଶୁଭଲଗ୍ନ ବିଚାର ଆଦି ।

ଭୂମି ନିରୂପଣ

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ ପ୍ରଶସ୍ତ ଭୂମି ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏହାପରେ ଭୂମିକୁ ପରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ବାସ୍ତୁଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁଯାୟୀ ଲାଲ, ହଳଦୀ ତଥା କୃଷ୍ଣରଙ୍ଗର ମାଟିକୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଧରାଯାଇଥାଏ । ପୁଣି ଏହି ମୃତ୍ତିକା ଟାଣ, ସ୍ଥିର ଏବଂ ସମତଳ ହେବା ଉଚିତ । "ସମରାଙ୍ଗଣ ସୂତ୍ରଧାର" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଭୂମିର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପରୀକ୍ଷା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ନିୟମର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ତଦନୁଯାୟୀ, ଯେଉଁଠି ମାଟି ପରୀକ୍ଷା କରାଯିବ, ସେଠାରେ ଏକ ବଡ଼ ଗାତ ଖୋଳିବାକୁ ହେବ । ସେଥିରେ ପ୍ରଦୀପ ନ ଲିଭି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଳି ରହିବ, ତାହେଲେ ମୃତ୍ତିକା ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏପରି କରିବାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି, ଯଦି ମାଟିକଣାରେ ଫାଙ୍କ ଥିବ ତେବେ ତାହା ଦୁର୍ବଳ ଏବଂ ପାଣି ଶୋଷିବ । ଫଳରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କିଛି ବର୍ଷପରେ ଦବିଯିବାର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ । ତେଣୁ କମ୍ ପାଣି ଶୋଷୁଥିବା ମାଟି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ବୋଲି ଧରାନିଆଯାଏ । ଦୀପ ଜଳାଇବାର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦିଗ ରହିଛି । କାରଣ କୋମଳ ତଥା ଅମ୍ଳ ଲବଣଯୁକ୍ତ ଭୂମି ସାଧାରଣତଃ ଶକ୍ତିହୀନ । ଏହି ଲବଣର ପରୀକ୍ଷା ଭୂମିରେ ପାଣି ଭରି କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା କାର୍ବନ ଡାଇ-ଅକ୍ସାଇଡ୍ ଆଦି ଗ୍ୟାସ ନିର୍ଗତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି ଗ୍ୟାସର ପ୍ରଭାବ ଜଳୁଥିବା ଦୀପ ଉପରେ ପଡ଼େ । ବେଶି ସମୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଳୁଥିବା ଦୀପରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ଭୂମି, ପେକ୍ଷାଗୃହ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ।

ଶୁଭାଶୁଭ ନିର୍ଣ୍ଣୟ

ଭୂମି ପରୀକ୍ଷା ପରେ ପରେ ଜ୍ୟୋତିଷ ଡାକି ଶୁଭ ଘଡ଼ି ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଭୂମି ପରୀକ୍ଷା ପରେ ଏହାର ଶୋଧନ କରାଯାଉଥିଲା । ଭୂମିରୁ ଅସ୍ଥି ଆଦିକୁ ବାହାର କରାଯାଇ ମାଟିକୁ ସମତଳ କରାଯାଏ । ଏହା ପରେ ଭୂମିରେ ଗାର ଟଣାଯାଇଥାଏ । ଭରତମୁନିଙ୍କ ମତରେ ପୁଷ୍ୟ ନକ୍ଷତ୍ରରେ ଧଳା ସୂତା ଦ୍ୱାରା ଭୂମି ମାପ କରାଯିବ । ଏହି ସୂତା ସାହାଯ୍ୟରେ ଭୂମିରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟର ଚିହ୍ନ ଅଙ୍କନ କରାଯାଏ । ଏହି ମାପ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଅସାବଧାନ ରହିଲେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଭାଙ୍ଗିବାର ଆଶଙ୍କା ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ତେଣୁ ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଭାରତୀୟ ଦର୍ଶନରେ ସ୍ଥାପତ୍ୟ କର୍ମ ଧାର୍ମିକ ସଂସ୍କାର ଅନୁଯାୟୀ କରାଯାଇଥାଏ । ପର୍ସିବ୍ରାଉନଙ୍କ ମତରେ- "The outstanding quality of architecture of India is its spiritual content. Architecture of India is evident that fundamental purpose of

the building art was to represent in concrete form the prevailing religious consciousness of the people" (Indian Architecture, Page-1-12 By Percy Brown).

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ପୂଜାପାର୍ବଣ ଦ୍ୱାରା ବାତାବରଣ ଶୁଦ୍ଧତା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ସଫଳତା ପାଇଁ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପୂଜାଅର୍ଚ୍ଚନା ଲାଗି ରହିଥାଏ ।

ବିଶ୍ୱକର୍ମା, ବ୍ରହ୍ମା, ରଙ୍ଗଦେବତାଙ୍କ ଆରାଧନା କରାଯାଇଥାଏ । ଭୂମିପୂଜା, ସ୍ତମ୍ଭସ୍ଥାପନା, ମତବାରିଣୀ ପୂଜା ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପ୍ରବେଶ ସମୟରେ ପୂଜାଆରାଧନା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଆଜିକାଲି ଏସବୁ ନାହିଁ । ପ୍ରତିବଦଳରେ ଶିଳାନ୍ୟାସ ଏବଂ ଗୃହ ପ୍ରବେଶ ବିଧି ପ୍ରଚଳିତ ।

ଭୂମିପୂଜା ପରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଏ । ପୂର୍ବଭାଗକୁ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥାନ ବା ଦର୍ଶକସ୍ଥଳ କୁହାଯାଏ । ପଶ୍ଚିମ ଭାଗକୁ ଷ୍ଟେଜ୍ କୁହାଯାଏ । ପୂର୍ବଭାଗରେ ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବେଶଦ୍ୱାର ରହିଥାଏ । ଏଠାରେ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଦରଜା ଥାଏ । ଏହି ଦରଜାରେ ରକ୍ଷକ ରୂପରେ ମହାବଳୀ ନାଗକୁ ନିଯୁକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳର ପ୍ରେକ୍ଷକ ବା ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ଥାଏ । ଏଣୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରତିଟି କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବେ ଦେଖି ହେଉଥିବା ଏବଂ ଶୁଣି ହେଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହିସବୁ ସୁବିଧାକୁ ଆଖିରେ ରଖି ଅଡ଼ିଟରିୟମ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଣୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଭବନ ବହୁତ ବଡ଼ କିମ୍ବା ବହୁତ ଛୋଟ ହୋଇନଥାଏ ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନିର୍ମାଣ ବିଧି ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି । ଭରତ ମଧ୍ୟମ ଆକାର ବିଶିଷ୍ଟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପରିଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି । ଏହାର ମାପ - ୯୬ x ୪୮ ଫୁଟ । ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ତିନୋଟି ପ୍ରାଚୀନ ଏବଂ ଉଚ୍ଚ ଛାତଦ୍ୱାରା ବନ୍ଦ ରହିଥାଏ । ଏଠାରେ ବସୁଥିବା ଦର୍ଶକ ଷ୍ଟେଜ୍‌ରୁ ଉଚ୍ଚାରିତ ଧ୍ୱନିକୁ ଭଲଭାବେ ଶୁଣିଥାଏ । ଏହି ଧ୍ୱନିରେ ଗମ୍ଭୀରତା ରହିଲେ, ତାହା ବାହାରକୁ ଯାଇପାରେନା । ତେଣୁ କମ୍‌ସଂଖ୍ୟକ ଝରକା ପ୍ରେକ୍ଷକ ଗୃହରେ ରଖାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସ୍ପଷ୍ଟ ଧ୍ୱନିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ଦୋଷନଥାଏ ।

ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା

ଦର୍ଶକର ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ପ୍ରତି ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହା ପଛକୁ

ପଛ କ୍ରମଶଃ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ଫଳତଃ ପଛଧାଡ଼ିର ଦର୍ଶକର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟ ଅବଲୋକନରେ କୌଣସି ବାଧା ପଡ଼ିନଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ କୁହାଯାଇଛି, ଦର୍ଶକ ଆସନର ଉଚ୍ଚତା ଭୂମିତଳୁ ଦେଢ଼ହାତ ହେବା ଉଚିତ୍ । ଦୁଇଟି ଆସନର ଉଚ୍ଚତା ମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ବ୍ୟବଧାନ ନ'ଇଞ୍ଚ ରହିବା ବିଧେୟ । ଆସନ କାଠ ବା ପଥରରେ ତିଆରି ହୋଇପାରେ । ଆସନର ଚଉଡ଼ା ଦେଢ଼ଫୁଟ ବା ଏକ ହାତ ହୋଇଥାଏ । ମହାଭାରତରେ ସୋପାନାକୃତି ଆସନର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି ।

ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା – ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଏବଂ ବାସ୍ତୁଶାସ୍ତ୍ରରେ ରହିଛି । ଦର୍ଶକସ୍ଥଳଠାରେ ବ୍ରାହ୍ମଣ, କ୍ଷତ୍ରିୟ, ବୈଶ୍ୟ ଏବଂ ଶୂଦ୍ର ଏହି ଚାରିବର୍ଣ୍ଣର ଦର୍ଶକଙ୍କ ଲାଗି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆସନର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ରଙ୍ଗୀନ ସ୍ତମ୍ଭଦ୍ୱାରା ଏହି ସ୍ଥାନ ନିରୂପିତ ହେଉଥିଲା । ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ନୀଳ, ପୀତ, ରକ୍ତ ଏବଂ ଶ୍ୱେତ ରଙ୍ଗର ଥିଲା । ଶ୍ୱେତରଙ୍ଗ ବ୍ରାହ୍ମଣଙ୍କ ଲାଗି, ରକ୍ତରଙ୍ଗ କ୍ଷତ୍ରିୟଙ୍କ ପାଇଁ, ପୀତରଙ୍ଗ ବୈଶ୍ୟଙ୍କ ପାଇଁ ଏବଂ ନୀଳରଙ୍ଗ ଶୂଦ୍ରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଏହା ଛଡ଼ା କେତେକ ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତି ଯଥା ରାଜା, ମନ୍ତ୍ରୀ, ମନୀଷୀ, ଦାର୍ଶନିକ ଆଦିଙ୍କ ପାଇଁ ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ରଙ୍ଗପୀଠ ସାମ୍ନାରେ ପାଖାପାଖି ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗାର ମଧ୍ୟରେ ଆୟୋଜିତ ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ଆଦିର ଦୋଷ ଗୁଣ ନିରୂପଣ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରାଶ୍ନିକ ଏବଂ ସିଦ୍ଧିଲେଖକ ଆବଶ୍ୟକ ହେଉଥିଲେ । ଏମାନଙ୍କ ଆସନର ଦୂରତା ରଙ୍ଗପୀଠ ବା ଷ୍ଟେଜଠାରୁ ପ୍ରାୟ ବାରହାତ । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ରାଜପ୍ରାସାଦ ଏବଂ ଦେବମନ୍ଦିରମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଥିଲା ।

ରଙ୍ଗପୀଠ

ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମେ ରଙ୍ଗପୀଠ ସ୍ଥଳ ପରିଯୋଜନା ପାଖକୁ ଆସିବା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପଶ୍ଚିମ ଅର୍ଦ୍ଧଭାଗ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଲେଖାଅଛି ଯେ ପୁନର୍ବାର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପକୁ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହାର ଅଗ୍ରଭାଗ ରଙ୍ଗପୀଠ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିବାବେଳେ ପୃଷ୍ଠଭାଗ ପୁନଶ୍ଚ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ମଧ୍ୟଭାଗ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ଷ୍ଟେଜର ପୃଷ୍ଠଭାଗକୁ ବୁଝାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ ବିକୃଷ୍ଟ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଷ୍ଟେଜରେ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ (ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ମଧ୍ୟଭାଗ) ରଙ୍ଗପୀଠ (ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଅଗ୍ରଭାଗ) ଅପେକ୍ଷା ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ଚତୁରସ୍ର ବା ବର୍ଗାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଦୁଇଟିଯାକ ସ୍ଥାନର ଉଚ୍ଚତା

ସମାନ ଥାଏ । ଏଠାରେ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଅର୍ଥାତ୍ ଷ୍ଟେଜର ପୃଷ୍ଠଭାଗ ଭୂମି ଧରାତଳଠାରୁ କେତେ ଉଚ୍ଚରେ ହେବା ଉଚିତ ? ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରର ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଭୂମିର ଧରାତଳଠାରୁ ଦେଢ଼ହାତ ଉଚ୍ଚରେ ହେବା ଉଚିତ୍ । ରଙ୍ଗପୀଠ ଭୂମିର ଧରାତଳ ଉପରେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏଠାରେ ରଙ୍ଗପୂଜା ସମ୍ପନ୍ନ କରାଯାଏ । ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷକୁ ଉଚ୍ଚା ରଖିବା ଦ୍ୱାରା ଏଠାରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେଉଥିବା ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଦର୍ଶକ ଭଲଭାବେ ଦେଖିପାରେ । ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷକୁ ଉଚ୍ଚା କରିବା ପାଇଁ କଳା ରଙ୍ଗର ମାଟି ଭର୍ତ୍ତି କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା ଏବଂ ପରେ ସମତଳ କରାଯାଉଥିଲା । ଭରତମୁନିଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗର ଧରାତଳ କଇଁଛ ପିଠିପରି ମଧ୍ୟଭାଗ ଉଚ୍ଚା ଏବଂ ମାଛ ପିଠି ପରି ଢାଲୁ ହେବା ଅନାବଶ୍ୟକ । ଏହା ସ୍ୱଚ୍ଛ ଦର୍ପଣ ପରି ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସମତଳ ହେବା ଉଚିତ୍ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର କହେ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ମଧ୍ୟଭାଗରେ ବେଦି ନିର୍ମିତ କରାଯାଉଥିଲା । ଏଠାରେ ଅଳଙ୍କରଣ ପାଇଁ କମ୍ ଉଚ୍ଚତା ବିଶିଷ୍ଟ କାଠର ସ୍ତମ୍ଭ ଥିଲା । ଏହି ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହେଉଥିଲା । ପୁଷ୍ପ ଏବଂ ବିବିଧ ରତ୍ନରେ ଏହି ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ସୁସଜ୍ଜିତ ହେଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳରେ ରଙ୍ଗପୀଠ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହୁଥିଲା । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ । ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖଭାଗ ରଙ୍ଗପୀଠ ତଥା ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ପୃଷ୍ଠଭାଗ ନେପଥ୍ୟ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ । ମଧ୍ୟମ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷା ଗୃହର ପରିମାଣ ୬୪ X ୩୨ ହାତ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ସ୍ଥଳ ୧୬ X ୩୨ହାତ ଅର୍ଥାତ୍ ୨୪ X ୪୮ଫୁଟ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଆଜିକାଲି ଆମେ ନେପଥ୍ୟ କହିଲେ ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍‌କୁ ବୁଝୁଛୁ । ଏଠି ଚରିତ୍ର ନିଜକୁ ସଜାଇଥାଏ । ନିଜର ପ୍ରସାଧନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ଗୃହର ଦ୍ୱାର ମଧ୍ୟରେ ମୃଦଙ୍ଗ ଆଦି ରଖିବା ପାଇଁ ସ୍ଥାନ ନିରୂପିତ ହୋଇଥିବା 'ଅଭିନବଭାରତୀ' ଏବଂ 'ଶିଳ୍ପରତ୍ନ'ଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ । ନେପଥ୍ୟର ଧରାତଳ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷଠାରୁ ଉଚ୍ଚା ହୋଇଥାଏ । ପାତ୍ର ଏଠାରୁ ନିଜକୁ ସଜ୍ଜିତ କରି ରଙ୍ଗଭୂମିରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ଦ୍ୱାରରେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ମୃଦଙ୍ଗ ଆଦି ରହୁଥିଲା । ଅଲୌକିକ ଦୃଶ୍ୟରାଜିର ଅଭିନୟ ଏଠାରେ କରାଯାଉଥିଲା । ଏହା ରଙ୍ଗପୀଠ ଠାରୁ ଅଢ଼େଇଫୁଟ ଉଚ୍ଚ ଥିଲା । ଭରତ ଏବଂ ୟୁନାନର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ସେଠାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତିନି ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ରଙ୍ଗପୀଠ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟସ୍ଥଳରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥିଲା ।

ପ୍ରଥମ ଧରାତଳ ରଙ୍ଗପୀଠରେ ତଳ (ଭୂମିର ଉପରେ), ଦ୍ୱିତୀୟ ଧରାତଳ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷତଳ (ଭୂମିଠାରୁ ଦୁଇଫୁଟ ଉଚ୍ଚ) ଏବଂ ତୃତୀୟ ଧରାତଳ (ନେପଥ୍ୟ ସ୍ଥଳ), ଦ୍ୱିତୀୟ ଧରାତଳଠାରୁ ପ୍ରାୟ ଅଢ଼େଇରୁ ତିନିଫୁଟ ଉଚ୍ଚ ହୋଇଥାଏ । କୋଣାର୍କ ମନ୍ଦିରସ୍ଥ ନାଟମନ୍ଦିରର ଧ୍ୱଂସାବଶେଷରୁ ଏହାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦୁଇ ବା ତିନି ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ବହୁ ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପାତଳ, ପୃଥିବୀ ଏବଂ ଭୂଲୋକର ଦୃଶ୍ୟରାଜିକୁ ନିର୍ବିଘ୍ନରେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ଅଙ୍ଗ ଉପାଙ୍ଗ ସହିତ ସ୍ଥାପତ୍ୟଶୈଳୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଷଡ଼ଦାରୁକ

ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷର ପ୍ରସାଧନ ନିମିତ୍ତ ଷଡ଼ଦାରୁକ କର୍ମବିଧାନ ଜରୁରୀ ବୋଲି ଭରତ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ସ୍ଥାପତ୍ୟ ବାସ୍ତୁଶୈଳୀ । ଅର୍ଥବେଦରେ ମଧ୍ୟ ଷଡ଼ଦାରୁକ ବିଧିର ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ଏଥିରେ ଉପମିତ, ତଥା ପ୍ରତିମିତ ପଦର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । ସିଧା ଦୁଇସ୍ତମ୍ଭକୁ 'ଉପମିତ' କୁହାଯାଏ । ଏହା ଉପରେ ଆଧାରିତ ଉପର ତଳ ଦୁଇ ସ୍ତମ୍ଭକୁ 'ପରିମିତ' କୁହାଯାଏ । ଦୁଇସ୍ତମ୍ଭରୁ ଗୁଣାର ଆକାରକୁ 'ପ୍ରତିମିତ' କୁହାଯାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଏହା ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷର ତଳ ଭାଗରେ ସଂଲଗ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ ଷଡ଼ଦାରୁକ ଲଗାଇବା ଦ୍ୱାରା ଲାଭ ଏତିକି ଯେ ନୃତ୍ୟ ବା ନାଟକ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ପାତ୍ରର ଏପଟସେପଟ ହେବା, ଦୌଡ଼ିବା, ଉଠାପକା ଆଦି ଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଭାରକୁ ବହନ କରିନେଇଥାଏ । କାରଣ ଏ ପ୍ରକାର ଢାଞ୍ଚାର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁରେ ମଞ୍ଚର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଥାଏ । ଷଡ଼ଦାରୁକ ହେଉଛି ଛ'ଟି ଚେନ୍‌ରେ ତିଆରି ଏକ ପ୍ରକାର ଢାଞ୍ଚା । ଏହି ଢାଞ୍ଚା ଛାତକୁ ଧରି ରଖିବାର ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷରେ ଏହା ଲଗାଇବା ଦ୍ୱାରା ଏଥିରେ ଭାରା ସମ୍ଭାଳି ହୋଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳରେ କେବଳ କଞ୍ଚା ଭାର ଦେଇ ତାହା ଉପରେ କାଠର ଚଟାଣ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏପରି କରିବା ଦ୍ୱାରା ଏହା ଉପରେ ଉଚ୍ଚାରିତ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୁଏନାହିଁ ।

ମତବାରଣୀ

ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ପୂର୍ବରୁ ସାହିତ୍ୟରେ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ସମ୍ପର୍କୀୟ ସାମଗ୍ରୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ଥିଲେ ହେଁ, ମତବାରଣୀର ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ମନେହୁଏ ସେତେବେଳେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମାଣ

ବିଦ୍ୟାର ବିକାଶ ହୋଇ ନଥିଲା । ଭରତ ନାଟ୍ୟପ୍ରୟୋଗରେ ମତବାରଣୀର ଉପଯୋଗିତାକୁ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କଲେ । ଏହି ସମୟରୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟବିଦ୍ୟାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଥିଲା । ଭରତଙ୍କ ମତରେ ରଙ୍ଗପୀଠ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ମତବାରଣୀ ରହିଥାଏ । ଏହାର ପରିମାଣ ରଙ୍ଗପୀଠ ଅନୁରୂପ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏହା ଦର୍ଶକ ଆସନଠାରୁ ଦେଢ଼ହାତ ଉଚ୍ଚରେ ରହିଥାଏ । ମତବାରଣୀର ସଂଖ୍ୟା ହେଲା ଦୁଇ । ଏହାର ସ୍ତମ୍ଭର ଉପର ଭାଗର ସାମ୍ନାରେ ଦୁଇଟି ମତୁଆଲା ହାତୀର ଶୁଣ୍ଢ ଉପରକୁ ଉଠି ରହିଥାଏ । ଏହା 'ଚାପାକାର'ର ହୋଇଥାଏ । ଆଜିକାଲି ଏହାକୁ 'ଅମ୍ବାରୀ' କୁହାଯାଇଛି । ମତବାରଣୀ ଏକପ୍ରକାର 'ବାରଣ୍ଡା' ଭଳି କାମ ଦେଇଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ରଙ୍ଗପୀଠକୁ ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ଭବନର ସଂଜ୍ଞା ପ୍ରଦାନ କରାଯାଉଥିଲା । ଏହାକୁ ଅଧିକ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରିବା ପାଇଁ ରଙ୍ଗପୀଠର ଦୁଇପଟେ ନାନା ଶିଳ୍ପମଣ୍ଡିତ 'ମତବାରଣୀ' ସ୍ଥାପନ ହେବା କଥା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାଯାଏ । ଏ ମତବାରିଣୀ ଦରକାର ଅନୁସାରେ ବର୍ଗାକାର ବା ଆୟତାକାର କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟାଭିନୟରେ ମତବାରଣୀର ମହତ୍ୱ ରହିଛି କାରଣ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଥାଏ । ଏସବୁ ଦୃଶ୍ୟର ଆୟୋଜନ ମତବାରଣୀ କକ୍ଷ ବିଭାଗ ଦ୍ୱାରା କରାଯାଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ମତବାରଣୀ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନାହିଁ ।

ସ୍ତମ୍ଭ ସ୍ଥାପନା

ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହମାନଙ୍କରେ ସ୍ତମ୍ଭ ସ୍ଥାପନର ପରମ୍ପରା ଥିଲା । ମହାଭାରତ, ବୌଦ୍ଧ, ଜୈନ ସାହିତ୍ୟରେ ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପରେ ସ୍ତମ୍ଭ ଥିବା ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି । ଆଜିମଧ୍ୟ ଦକ୍ଷିଣଭାରତରେ ପ୍ରେକ୍ଷାମଣ୍ଡପ ତଥା ରାଜଭବନମାନଙ୍କରେ ସ୍ତମ୍ଭ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହମାନଙ୍କରେ ସତର୍କତାର ସହିତ ସ୍ତମ୍ଭମାନଙ୍କୁ ରଖାଯାଉଥିଲା, ଯେମିତିକି ଦର୍ଶକର ଦୃଶ୍ୟ ଅବଲୋକନରେ କୌଣସି ବାଧା ନ ଘଟିବ । ବୌଦ୍ଧ ଚୈତ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଅନେକ ସ୍ତମ୍ଭ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଭରତଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଆକାରପ୍ରକାରକୁ ଚାହିଁ ୨୪ ରୁ ୨୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ତମ୍ଭ ରହୁଥିଲା । ମଧ୍ୟମ ଆୟତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ପ୍ରଥମ ଚାରୋଟି ସ୍ତମ୍ଭ ରହୁଥିଲା । ଭିତ୍ତିକୁ ଚାହିଁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କୋଣରେ ସ୍ଥାପିତ ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକର ଉଚ୍ଚତା ନିରୂପିତ ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି 'ସମରାଙ୍ଗଣ ସୂତ୍ରଧାର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କୁହାଯାଇଛି । ଏହାଦ୍ୱାରା ଅନ୍ୟସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ରଙ୍ଗପୀଠ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟରେ ଥାଏ । ଶେଷର ଛ'ଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳ ମଧ୍ୟରେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଆଠଗୋଟି

ସ୍ତମ୍ଭ ଦର୍ଶକସ୍ଥଳର ଭିତ୍ତି ସହିତ ସ୍ଥାପିତ ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଯୁନାନୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ ସ୍ତମ୍ଭ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ କେତୋଟି ସ୍ତମ୍ଭ ରହିବା ଉଚିତ୍, ସେ ବିଷୟରେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ କିଛି ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ବିଦ୍ୱାନ ରାୟକୃଷ୍ଣଦାସଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ରଙ୍ଗପୀଠରେ ଛ'ଟି ସ୍ତମ୍ଭଥାଏ । ନେପଥ୍ୟରୁ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷକୁ ଆସିବା ପାଇଁ ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାରଥାଏ । ତେଣୁ ନେପଥ୍ୟ ଏବଂ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦିଗକୁ ତିନିଟି କରି ସ୍ତମ୍ଭ ରଙ୍ଗପୀଠ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଥାଏ । ଆଜିକାଲି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏହି ସ୍ତମ୍ଭର କାମ ଉଇଙ୍ଗ୍‌ସ ଚଳାଉଛି ।

ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟଗୃହର କେତେକ ମୁଖ୍ୟସ୍ତମ୍ଭ ପଥରରେ ତିଆରି । କିଛି ସ୍ତମ୍ଭ କେବଳ ଗୃହର ଶୋଭା ବଢ଼ାଇବା ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ସାପ, ହାତୀ, ସିଂହ ଆଦିଙ୍କ ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥାଏ । କୋଣାର୍କ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିରର ସ୍ତମ୍ଭର ଅଳଂକରଣ ବେଶ୍ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ । ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକରେ ଶାଳଭଞ୍ଜିକା ବା ସୁନ୍ଦର ମୂର୍ତ୍ତି ଟାଙ୍ଗିବା ପାଇଁ ଗଜମୁଖ ଆକୃତିର ଖୁଣ୍ଟିଥାଏ, ଯାହାକୁ 'ନାଗଦନ୍ତ' କୁହାଯାଏ । ବାସ୍ତବରେ ଏହି ଅଳଂକୃତ ସ୍ତମ୍ଭଗୁଡ଼ିକ ଲଳିତକଳାର ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନିଦର୍ଶନ ।

ଧାରିଣୀଧରଣ

ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକରେ ସ୍ତମ୍ଭ ସହିତ 'ଧାରିଣୀଧରଣ'ର ମହତ୍ତ୍ୱ ଜଡ଼ିତ । ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଏ ବିଷୟରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । 'ଧାରିଣୀଧରଣ' ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ ବାସ୍ତୁକଳାର ଏକ ପାରିଭାଷିକ ଶବ୍ଦ । ଆଜିକାଲି ଏହାକୁ କଲମ୍ ବା ବିମ୍ କୁହାଯାଉଛି, ବାସ୍ତୁକଳା ବିଦ୍ୟାରେ । ଏହି 'ଧାରିଣୀଧରଣ' ଦୁଇଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ । ପଥରଖଣ୍ଡ ବା ଚଟାଣକୁ କାଟି କରି ଏହାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାପରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ବା ଭବନର ଛାତକୁ ସାହାରା ଦେବାପାଇଁ ରଖାଯାଇଥିବା ଦୁଇଟି ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଏହାକୁ ସ୍ଥାପିତ କରାଯାଏ । ଏହି 'ଧାରିଣୀଧରଣ'କୁ କାରିଗର ମଧ୍ୟ କୁଶଳତାର ସହିତ ବସିଥିବା କପୋତର ମୁଦ୍ରାରେ ସଜ୍ଜିତ କରି ନାନା କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ବିମଣ୍ଡିତ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଙ୍କିତ ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ - ମାଛ, ସାପ, ମଗର ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ପ୍ରକାର ଧାରିଣୀଧରଣ ଏଲୋରା ଗୁମ୍ଫାର ସ୍ତମ୍ଭ ଉପରେ ଏବଂ ମହାବଳିପୁରମ୍‌ର ଗୁମ୍ଫା କକ୍ଷରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ 'ଅଳଂକୃତ ଧାରିଣୀଧରଣ'ରୁ ଜଣାଯାଏ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ବାସ୍ତୁ ଶିଳ୍ପର ଶୈଳୀ ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲା ।

ଦ୍ୱାର

ଗୋଟିଏ ବ୍ୟବସ୍ଥିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଯିବା ଆସିବା ଲାଗି 'ଦ୍ୱାର' ରହିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ କେତେଦ୍ୱାର, ଛୋଟ ନା ବଡ଼, ସେଥିରେ କି ପ୍ରକାର ଦରଜା ରହିବ, ଦ୍ୱାରର ଦୈର୍ଘ୍ୟ, ପ୍ରସ୍ଥ କେତେ – ଆଦି ନାନା ପ୍ରଶ୍ନ ମନକୁ ଆସିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତେବେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଧିକ ଦ୍ୱାର ରହିବାକୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସମର୍ଥନ କରେନି । ଆଜିକାଲିପରି ଏହି ଦ୍ୱାରଗୁଡ଼ିକ ସାମ୍ନାସାମ୍ନି ରହିନଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ମଧ୍ୟ ଏସବୁ ଦ୍ୱାର ଖୋଲା ରହିଥାଏ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ଭବନରେ ଦୁଇରୁ ଛ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦ୍ୱାର ଥାଏ । ଏଥିରୁ ପୂର୍ବଦିଗରେ ଥିବା ଦ୍ୱାରଟିକୁ ମୁଖ୍ୟଦ୍ୱାର କୁହାଯାଏ । "ଆପସ୍ତମ୍ଭ ଶ୍ରୋତ ସୂକ୍ତ" ଅନୁସାରେ ପୂର୍ବଦ୍ୱାର ସାଂସାରିକ ସୁଖ ଏବଂ ସମୃଦ୍ଧି ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ତେଣୁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ମୁଖ୍ୟଦ୍ୱାର ପୂର୍ବକୁ ଥାଏ, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ପ୍ରବେଶ କରିଥାନ୍ତି । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ବାହାରିବା ପାଇଁ ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗକୁ ଅନ୍ୟ ଦ୍ୱାର ଥାଏ । ଭବନର ବାହାର ପଟକୁ ଯିବା ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ବଡ଼ ବଡ଼ ଦରଜା ଥାଏ । ଏହିସବୁ ଦ୍ୱାରରେ ରକ୍ଷକ ନିଯୁକ୍ତ ଥାଆନ୍ତି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳରେ ତିନୋଟି ଦ୍ୱାର ରହିବା କଥା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି । ସେଥିରୁ ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାର ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟର ପ୍ରାଚୀରରେ ଥାଏ ଯେଉଁବାଟେ ପାତ୍ରମାନେ ଯିବା ଆସିବା କରନ୍ତି । ଏ ଦ୍ୱାରରେ କାଠର ଦରଜା ନରହି କପଡ଼ାର ଦରଜା ଝୁଲଥାଏ । ନେପଥ୍ୟ ଦ୍ୱାରରେ ତୃତୀୟ ଦରଜା ଥାଏ । ଏ ଦ୍ୱାରଟିକୁ ସୂତ୍ରଧାର ଏବଂ ତାଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ ଆସୁଥିବା ଚିତ୍ରମାନେ ଯିବାଆସିବା କରନ୍ତି । ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଚାହିଁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଦ୍ୱାର ସଂଯୋଜନ କରାଯାଇଥାଏ । ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଅଧିକ ଦ୍ୱାର ରହିଥାଏ ।

ଝରକା

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ବହୁ ସଂଖ୍ୟକ ଦର୍ଶକ ବସୁଥିବାରୁ ସେମାନଙ୍କ ସୁବିଧା ପାଇଁ ବାୟୁ ଯିବା ଆସିବା ପାଇଁ ଝରକା ରହିଥାଏ । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଗୁଡ଼ିକରେ ବାତାୟନ ଏବଂ ଗବାକ୍ଷ ରହୁଥିଲା । ଏସବୁ ଘର ଭିତରୁ ଗରମ ପବନକୁ କାଢୁଥିଲା ଏବଂ ଶୁଦ୍ଧ ବାୟୁ ଘର ଭିତରକୁ ପ୍ରବେଶ କରାଉଥିଲା । ଭରତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଝରକା ବ୍ୟବସ୍ଥା ପାଇଁ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଲାଗିଥିବା ବାତାୟନ,

ଗବାକ୍ଷଠାରୁ ବଡ଼ ଥିଲା । ଗବାକ୍ଷ ଗାଈ ଆଖିପରି ଆକାର ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଏହା ଦରଜା ଉପରେ ଦୁଇ ଆଡ଼କୁ ରହୁଥିଲା । ଗବାକ୍ଷଗୁଡ଼ିକ ଗରମପବନ ଘର ଭିତରୁ ବାହାରକୁ କାଢ଼ିବା ପାଇଁ ଏବଂ ସୂର୍ଯ୍ୟକିରଣ ଘର ଭିତରକୁ ଛାଡ଼ିବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ବଡ଼ ଝରକାକୁ ବାତାୟନ କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏଥିରେ ଜାଲି ଲାଗୁଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ବାତାୟନ ବା ବଡ଼ ଝରକା କମ୍ ଥିଲା । ଅଧିକ ଝରକା ରହିଲେ ଧ୍ୱନି ତରଙ୍ଗ ଯିବା ଆସିବାରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ।

ଛାତ

ଭୂଖନନରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ଧ୍ୱଂସାବଶେଷରୁ ଜଣାଯାଏ ଯେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକ ଛାତବିଶିଷ୍ଟ ବା ଆଚ୍ଛାଦିତ ଥିଲା । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ 'ଶୈଳଗୁହାକାର' ଛାତର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ପାହାଡ଼ୀ ଗୁମ୍ଫାର ଉପର ଅଂଶ ଯେପରି ଉଠିକରି ଥାଏ, ସେହିପରି ଏ ପ୍ରକାର ଛାତର ଆକାର ହୋଇଥାଏ । 'ଶୈଳଗୁହାକାର' ଛାତ ତିଆରି କରିବା ପଛରେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟି ନିହିତ ଥିଲା । କାରଣ ଷ୍ଟେଜ୍‌ରେ ଉତ୍ପନ୍ନ ସ୍ୱର ତରଙ୍ଗ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳରେ ଭଲଭାବେ ଖେଳିଯାଏ, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପେ ଶୁଣିପାରେ ଏବଂ ଏହି ସ୍ୱରତରଙ୍ଗ ବାହାରକୁ ଯାଇପାରେ ନାହିଁ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଜଣେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଗବେଷକ ଇଂଜିନିୟର ଡଃ. ଶୁଭାରାଓ କହନ୍ତି- "That the threatre must have a roof and this roof must be a gable roof hipped at ends and not flat roof, the acoustical property of a gable roof is to reflect the sound from the stage to the audience in the auditorium and that of the flat roof is to reflect the sound back again to the stage." (Abhinav Bharati, By Dr. Subharao, G.O.C.P. Page-447 । ତେଣୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ 'ଶୈଳଗୁହାକାର' ଛାତର ଉପଯୋଗିତା ବେଶ୍ ଥିଲା ।

ଛାତ କେତେ ଉଚ୍ଚରେ ରହିବା ଉଚିତ, ସେ ବିଷୟରେ କିଛି ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନଙ୍କର ମତରେ ମଧ୍ୟମାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଛାତ, କାନ୍ଥ ଉପରେ ୧୮ଫୁଟ ହେବା ଉଚିତ୍ । ଦର୍ଶକସ୍ଥଳର ମଧ୍ୟଭାଗରୁ ଏହି ଛାତ ୨୭ଫୁଟ ଉଚ୍ଚରେ ରହିଥାଏ । ଆଜିକାଲି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ଲାଷ୍ଟର ଅଫ୍ ପ୍ୟାରିସ୍‌ର ଛାତ ମଧ୍ୟ ଦିଆଯାଉଛି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଉଚ୍ଚତା ପ୍ରାୟ ୨୫ ରୁ ୨୭ ଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହୁଛି ।

ଭିତ୍ତି ବା କାନ୍ଥିନୀ

ଗୃହ ବା ଭବନକୁ ଆଧାର କରି ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ, ସଂଗୀତଶାଳା, ସଭାଭବନ, ନାଟ୍ୟଗୃହ, ନାଟ୍ୟବେଶ୍ମ ଆଦି ସମପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ ଶବ୍ଦ ମିଳୁଛି । ବିନା କାନ୍ଥିନୀ ବା ଭିତ୍ତିରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମାଣ ଅସମ୍ଭବ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଭିତ୍ତି ବା କାନ୍ଥ ପୋଡ଼ା ଇଟାରେ କରିବା ଉଚିତ୍ ବୋଲି ଭରତ କହିଛନ୍ତି । ଏହା ଉପରେ ଚାରିପଟେ କାନ୍ଥ ଉଠିଥାଏ । ଭିତ୍ତିର ଉଚ୍ଚତା ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ତେବେ 'ସମରାଙ୍ଗଣ ସୂତ୍ରଧାର'ରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି, କାନ୍ଥର ଉଚ୍ଚତା ଭବନର ଚାରିକୋଣରେ ଥିବା ସ୍ତମ୍ଭର ଉଚ୍ଚତା ସହିତ ସମାନ ହେବା ଉଚିତ । ଦକ୍ଷିଣଭାରତରେ ପ୍ରାଚୀନ ସ୍ଥାପତ୍ୟ ଭବନର ସ୍ତମ୍ଭର ଉଚ୍ଚତା ୧୮ ରୁ ୨୨ଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ଏହି ସୂତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଭିତ୍ତିର ଉଚ୍ଚତା ୧୮ରୁ ୨୨ଫୁଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ଭିତ୍ତିକୁ ଇଟାରେ ଗଢ଼ିଲା ପରେ, ଏହା ଉପରେ ମାଟି ଆଉ ଛଣକୁ ମିଶାଇ ଏକ ପ୍ରକାର ଭିତ୍ତିଲେପ ଦିଆଯାଏ । ଏହାପରେ ଏହାକୁ ଚିକ୍କଣ କରିବାକୁ ହୁଏ । ପରେ ଶଙ୍ଖ, ସୀପ, ବାଲିକୁ ମିଶାଇ ଏକ ଲେପ ଦିଆଯାଏ । ଏହା ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଚିତ୍ର କରାଯାଏ ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ବାହାର କାନ୍ଥରେ ମଧ୍ୟ 'ସୁଧାକର୍ମ' ବା ଚୂନ ଲେପନ କରାଯାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଚାରିପଟର ଭିତ୍ତି ବ୍ୟତୀତ, ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ମଝିରେ ଭିତ୍ତି କରିବାକୁ ଭରତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ଭିତ୍ତି ପୃଷ୍ଠପଟ ବା 'ବ୍ଲାକ୍‌କ୍ଲଥ'ର କାମ ଦେଇଥାଏ । ଏହି ପ୍ରାଚୀରର ଦୁଇ ଆଡ଼କୁ ସୁସଜ୍ଜିତ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦ୍ୱାର ରହିଥାଏ । ଏହି ଦ୍ୱାର ଦେଇ ପାତ୍ର ଷ୍ଟେଜ୍‌କୁ ଆସେ । ପ୍ରାୟ ଏହି ପ୍ରାଚୀରର ଉଚ୍ଚତା ୭ଫୁଟ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କାନ୍ଥରେ ଅଙ୍କିତ ପଶୁପକ୍ଷୀ, ସ୍ତ୍ରୀ-ପୁରୁଷଙ୍କ କଳାତ୍ମକ ଚିତ୍ରରୁ ତତ୍କାଳୀନ ତଥା ମନ୍ଦିର ସଂଲଗ୍ନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଆଜି ମଧ୍ୟ ଏ ପ୍ରକାର ଭିତ୍ତିଚିତ୍ର ବା ଭିତ୍ତିଲେପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଆଜିକାଲି ଅବଶ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର କାନ୍ଥରେ କଚ୍ଚା ପଲସ୍ତରା ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି । ଏହି ପ୍ଲାଷ୍ଟର ଚାଉଳ ଚୂନା, ଗୋବର ଆଦି ମିଶାଇ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଉଛି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ପରି ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମଧ୍ୟରେ ଧ୍ୱନିକୁ ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ମଧୁର କରିବାପାଇଁ କାନ୍ଥିନୀ ଉପରେ ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଉଥିଲା ।

ଦ୍ୱିଭୂମିକ

ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ପ୍ରମାଣ ମିଳୁଛି ଯେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ଶୈଳଗୁହାକାର ଏବଂ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଛାତ ଏବଂ ଚଟାଣକୁ ଗଡ଼ାଣିଆ କରାଯାଉଥିଲା । ଗୁମ୍ଫାର ଛାତ ପରି ଏହା ବିଷମ ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ଚୌଡ଼ା ଜାଗାରେ କରାଯାଉଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ମୁଖ୍ୟଦ୍ୱାରକୁ ରଙ୍ଗପୀଠ ଆଡ଼କୁ ଭୂମିସ୍ତର କ୍ରମଶଃ ନୀଚ୍ଚା ହୋଇଯାଉଥିଲା । କିଛି ବାଟ ଛାଡ଼ି ଏହା ଧରାତଳ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଠାରୁ ନେପଥ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉଚ୍ଚା ହେଉଥିଲା । ଗୁମ୍ଫାପରି ପ୍ରେକ୍ଷସ୍ଥଳ ବିସ୍ତୃତ ଏବଂ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚସ୍ଥଳ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ହେଉଥିଲା । ଏ ପ୍ରକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ ଧ୍ୱନି ସ୍ପଷ୍ଟ ଶୁଣାଯାଉଥିଲା ।

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କୃତ୍ରିମ ଶୈଳଗୁହାକାର କରି ନିର୍ମାଣ କରିବାକୁ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ଦଣ୍ଡୀ ମଧ୍ୟ ସଂକେତ ଦେଇଛନ୍ତି । 'ଦଶକୁମାରଚରିତ'ରେ ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି- "ମହତି ଭୂମିଗୃହେ କୃତ୍ରିମ ଶୈଳ ଗର୍ଭୋତ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ନାନା ମଣ୍ଡପ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହୋ ।" ତେଣୁ ଦଣ୍ଡୀ ସମୟର ରାଜଭବନ, ଦେବମନ୍ଦିର, ସାର୍ବଜନିକ ଭବନ ଆଦି ଗୁମ୍ଫାକୃତିର ଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ହେବାର ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ତଥା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳ ଦୁଇଟିଯାକ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ବା ଦୁଇକୋଠରୀ ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା କି ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଉଲ୍ଲେଖ ନାହିଁ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦୁଇ ବା ତିନି ଧରାତଳ ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା । ରୋମ୍ ଏବଂ ୟୁନାନ୍‌ରେ ପ୍ରାଚୀନ ରଙ୍ଗଶାଳାରେ ଏପରି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଥିବା ଜଣାଯାଏ । ଦର୍ଶକ ବସିବାସ୍ଥଳ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା କି ନାହିଁ, ସେ ବିଷୟରେ କିଛି ସ୍ପଷ୍ଟ ବିବରଣୀ ନାହିଁ । କୋଣାର୍କର ନାଟମନ୍ଦିରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା । କୁମ୍ଭାରିଆର ନେମିନାଥ ମନ୍ଦିରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ଦୁଇ କୋଠରୀ ବିଶିଷ୍ଟ ଥିଲା । ରାମେଶ୍ୱରମ ମନ୍ଦିରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, ତ୍ରିଶୂରର ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, 'କୁଥାମ୍ବଲମ୍" ଦ୍ୱିଭୂମିକ ଥିଲା । ଏଥିରୁ ଅନୁମାନ କରାଯାଇପାରେ ଯେ ପ୍ରାଚୀନକାଳର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରାୟତଃ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ହେଉଥିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦ୍ୱିତୀୟ ଭବନ କାଠରେ ତିଆରି କରାଯାଉଥିଲା ।

ଯବନିକା

ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଭିତର ଏବଂ ବାହାରପଟର ସାଜସଜ୍ଜା ବେଶ୍ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଧରଣର ଥିଲା । ଏହି ସଜ୍ଜୀକରଣ ମଧ୍ୟରେ ଯବନିକା ବା ପରଦା ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହରେ 'ଯବନିକା'ର ଉପଯୋଗିତା ଥିଲା । ଏହା ଷ୍ଟେଜର ପୂରାପୂରି ଆଗରେ ନରହି ଷ୍ଟେଜର ମଧ୍ୟଭାଗ ଅର୍ଥାତ୍ ରଙ୍ଗପୀଠ ଏବଂ

ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷର ସୀମାରେଖାରେ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଆଜିକାଲି ଏହା ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଅଗ୍ରଭାଗରେ ରହୁଛି । ପ୍ରାଚୀନ ୟୁନାନୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଏପରି ଦେଖାଯାଏ । ମହାଭାରତରେ ମଧ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଯବନିକାର ପ୍ରଚଳନ ଦେଖାଯାଏ । ଏହା ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳରେ ରହୁଥିଲା ।

ଭରତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ଏହି ଯବନିକା ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳଠାରେ ରହୁନଥିଲା । ଏହା କେବଳ ରଙ୍ଗପୀଠରେ କକ୍ଷବିଭାଗ ପାଇଁ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକର ଅଭିନୟବେଳେ, ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟକୁ ଏକ ସାଙ୍ଗରେ ଦେଖାଇବା କିମ୍ବା ପରଦା ପଛରେ ଅନ୍ୟ ଦୃଶ୍ୟର ସଂଯୋଜନା ନିମିତ୍ତ ଯବନିକା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । ଯବନିକା ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ଭିତ୍ତିଭଳି କାମ କରୁଥିଲା । ଯବନିକା ପାଇଁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ 'ତିରସ୍କରଣୀ' ପଦର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ କରାଯାଇଛି ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚସ୍ଥଳରେ ମୁଖ୍ୟ ଯବନିକା ରଙ୍ଗପୀଠ ଏବଂ ରଙ୍ଗଶୀର୍ଷ; ମଝିରେ ଥିବା ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାରରେ ଟଙ୍ଗା ଯାଉଥିଲା । ଯବନିକା କପଡ଼ାରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ରଙ୍ଗ ଧଳା କିମ୍ବା ହାଲ୍‌କା ରଙ୍ଗ ଥିଲା । ଏହା ଉପରେ ରତ୍ନ ମୋତିର ସୁନ୍ଦର କାରିଗରୀ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବାକୁ ମିଳୁଥିଲା । ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁସାରେ ଏହାକୁ ପକାଯାଉଥିଲା ବା ହଟା ଯାଉଥିଲା । ଉପରୁ ତଳକୁ ପଡୁଥିବା ଯବନିକା ମଧ୍ୟ ରହିଥିଲା ।

ଯବନିକାର ଉତ୍‌ଥାନରେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ପତନରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଥାଏ । ମଞ୍ଚ ମୁଖର ଠିକ୍ ପଛକୁ ଥିବା ରଙ୍ଗୀନ୍ ପରଦାକୁ ଯବନିକା କହନ୍ତି । ଏହି ପରଦା ସାଧାରଣତଃ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ପୂର୍ବରୁ ପୂରାପୂରି ଭାବେ ମଞ୍ଚ ମୁଖକୁ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରି ରଖିଥାଏ । ଚାରିଗୋଟି ପଦ୍ଧତିରେ ଯବନିକା ଅପସାରିତ ହୋଇଥାଏ ଯଥା :- ପାର୍ଶ୍ୱ ଅପସାରଣ ପଦ୍ଧତି (Traveler Curtain) , କୌଣିକ ଅପସାରଣ ପଦ୍ଧତି (Tableau Curtain) ମଧ୍ୟଭାଗସ୍ଥ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଅପସାରଣ ପଦ୍ଧତି (Contour Curtain) ଓ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଅପସାରଣ ପଦ୍ଧତି (Brail Curtain) । ଯଦି ଯବନିକା ମଞ୍ଚ ଦକ୍ଷିଣରୁ ବାମକୁ ଓ ବାମରୁ ଦକ୍ଷିଣକୁ ଖୋଲେ କିମ୍ବା ମଝିରୁ ବାମ ଓ ଡାହାଣକୁ ଧୀରେ ଧୀରେ ଖୋଲିଥାଏ, ତେବେ ତାହାକୁ ପାର୍ଶ୍ୱ ଅପସାରଣ କୁହାଯାଏ । ଯଦି ଯବନିକା ମଝିର ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱକୁ କୌଣିକ ଭାବେ ଅର୍ଥାତ୍ ଉପର ଦୁଇ କୋଣକୁ କୁଞ୍ଚିକୁଞ୍ଚିଆ ହୋଇ ଉଠିଯାଏ ଓ ପୁଣି ତଳକୁ ଖସେ, ତାହାକୁ କୌଣିକ ଅପସାରଣ କୁହାଯାଏ । ଯଦି ଯବନିକା ପୂରାପୂରି ଅପସାରିତ ନ ହୋଇ କେବଳ ମଝି ଅଂଶଟି ଧୀରେ ଧୀରେ

ଉଠିଥାଏ ହେଲେ ଯବନିକାର ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱ ସ୍ଥିର ରହିଥାଏ, ତାକୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଅପସାରଣ କୁହାଯାଏ । ଯଦି ଯବନିକା ଧୀରେ ଧୀରେ କୁଞ୍ଚିକୁଞ୍ଚିଆ ହୋଇ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଉପରକୁ ଉଠିଥାଏ, ତା ହେଲେ ତାକୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଅପସାରଣ କହନ୍ତି ।

ପୃଥିବୀର ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ

ନାଟକ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । କୌଣସି ନାଟକ ମଞ୍ଚାୟନ ନହେଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତା'ର ବାସ୍ତବ ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ କରାଯାଇପାରେନି । ତେଣୁ ନାଟକ ମାତ୍ରେହିଁ ଅଭିନୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଅଭିନୟ ପାଇଁ ମଞ୍ଚର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚର ପାଶ୍ଚାତରେ ଥାଏ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ସମ୍ମୁଖରେ ଥାଏ ଦର୍ଶକ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖାଯାଏ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କୁ । ନାଟ୍ୟକାରର ଅଦୃଶ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନା ବାସ୍ତବ ରୂପନିଏ ମଞ୍ଚରେ । ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକ ପାଇଁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ମଞ୍ଚ ମାଧ୍ୟମରେ । ଏହି କଳାକଳ୍ପନାର ଜଗତ ବାସ୍ତବଜଗତର ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଏହି ମାୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା । ବାସ୍ତବଜଗତ ଠାରୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଦୂରେଇ ଆସି ବାନ୍ଧି ହୋଇପଡ଼େ ମାୟାର ଜଗତ ମଧ୍ୟରେ । ମୟାଜଗତର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି ସେ ହସେ, କାନ୍ଦେ ବା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ଅବଶ୍ୟ ଏହା କିଛି ସମୟ ପାଇଁ । ପୁଣି ତାକୁ ଫେରିଯିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ କର୍ମଚଞ୍ଚଳ ବାସ୍ତବ ଜୀବନ ବା ଜଗତ ଭିତରକୁ । ତଥାପି କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ମଞ୍ଚର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଲେଖିଚାଲେ । ତାକୁ ମଞ୍ଚାୟନ କରିବା ଦାୟିତ୍ୱ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ବା ପରିଚାଳକର । ନାଟ୍ୟକାର ଅନେକ ସମୟରେ ମଞ୍ଚ ସଚେତନ ହୋଇଥାଏ । ସବୁପ୍ରକାର ମଞ୍ଚରେ ସବୁ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେନା । ଅନେକ ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମଞ୍ଚପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖିଲା ବେଳେ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ବହୁ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ସେ ଭାବପ୍ରକାଶ କରିପାରେନା କିମ୍ବା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ତେବେ ସେ ଯେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ, ଏହା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । କାରଣ ପ୍ରଥମେ ଦରକାର ନାଟକ । ତା ପରେ ଆସେ ମଞ୍ଚପ୍ରସଙ୍ଗ । ତେଣୁ କୌଣସିଠାରେ ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ମଞ୍ଚ ବଡ଼ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନାହିଁ । ତେବେ ମଞ୍ଚାୟନ ବେଳେ ଆମକୁ ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ, ଯେମିତି ନାଟକର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ନହୁଏ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିଶ୍ୱବାସୀଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥାଏ । ସମ୍ଭବତଃ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ଚତୁର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏଥେନ୍ସ ନଗରୀରେ ଗ୍ରୀକ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ତା' ପୂର୍ବରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ପଞ୍ଚମ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ରଙ୍ଗାଳୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତା'ର ଆସନ ଗୁଡ଼ିକ କାଠରେ ତିଆରି ହୋଇଥିଲା ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକ ଅର୍ଦ୍ଧ ବୃତ୍ତାକାର ଥିଲା । ନିମ୍ନଭାଗରେ ଯେଉଁ ନୃତ୍ୟମଞ୍ଚ ଥିଲା, ତା'ର ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଛୋଟ ଆକାରର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଥିଲା । ତା' ପଛପଟେ ଏକ କାଠ ତିଆରି ସ୍ଥାନ ଥିଲା । ଯେଉଁଠି ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣଙ୍କ ସାଜସଜା କାର୍ଯ୍ୟ ଚାଲୁଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଉତ୍ତୋଳିତ ମଞ୍ଚ ଆଦୌ ନ ଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉ ନଥିଲା । ନିକଟରେ ଡାୟୋନିସେସ୍‌ଙ୍କ ମନ୍ଦିର ଥିଲା । ପୂଜାପାର୍ବଣ କାର୍ଯ୍ୟ ପରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲେ । ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ ତତ୍କାଳୀନ ଅଭିନେତାଗଣ ମୁଖା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ମୁଖାରେ ଥିବା ମୁହଁପାଖ ବାଟ ବଡ଼ (ଆକାର) ଥିଲା । ଏହି ମୁଖାର ବିଭିନ୍ନ ରେଖାଗୁଡ଼ିକ ଚରିତ୍ର ଧରଣର ଥିଲା । ଅଭିନେତାଗଣ ପାଦରେ କାଠର ପାଦୁକା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ସେମାନେ ଅଣ୍ଟାପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଢିଲା ପୋଷାକ ମଧ୍ୟ ପିନ୍ଧୁଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କ ପାଦର ଗତିରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଧ୍ୱନି ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା ।

ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍‌ର ବ୍ୟବହାର ଦେଖାଯାଏ । ତା' ସହିତ କବିତ୍ୱର ଛଟା ଏବଂ ତୀବ୍ର ନାଟକୀୟତା ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ନାଟକର ଭାବାବେଗ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ମୋହିତ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ନାଟକ ଭିତ୍‌ରେ ନିଜକୁ ହଜାଇଦିଏ । ପାପପୁଣ୍ୟ, ଧର୍ମ-ଅଧର୍ମର ଚିରନ୍ତନ ସଂଘର୍ଷ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ବିସ୍ତରିତ କରେ । ଡାୟୋନିସେସ୍‌ଙ୍କର ଉତ୍ସବ ଖୁବ୍ ଆଡ଼ମ୍ବର ସହକାରେ ପାଳିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଭିନୟ ମୁଖର ଆକର୍ଷଣ । ହଜାର ହଜାର ଦର୍ଶକ ରାତି ଅନିଦ୍ରା ରହି ଅଭିନୟ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଦେଖିଥାନ୍ତି । ସକାଳର ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକ ପଡ଼ିଲାକ୍ଷଣି ନାଟକର ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ରାତିଟି କଟିଯାଏ କେବଳ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଭିତରେ । ଦର୍ଶକଗଣ ଗୋଲାକୃତି ଆସନଗୁଡ଼ିକରେ ବସି ନାଟକ ଦେଖନ୍ତି । ପ୍ରଥମେ ଜଣେ ଘୋଷକ ନାଟକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ନାମ ଘୋଷଣା କରେ । ପରେ ପରେ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଗ୍ରୀକ୍ ମଞ୍ଚରେ କୋରସ୍ ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏକାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବା ଗୁପ୍ତ ଘଟଣାକୁ ରୂପ ଦେଇ

ହୁଏ ନାହିଁ । ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର ହେଉଥିବାରୁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ନିଜନିଜର ମୁଖର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି ନାହିଁ । କେବଳ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅଭିନେତାଗଣ ଖୁବ୍ ଜୋର୍‌ରେ ସଂଳାପ ବା ଆବୃତ୍ତି କରିଥାନ୍ତି । ତାହା ଯେପରି ସବୁ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚି ପାରିବ । ମୁକ୍ତମଞ୍ଚ ବା ଖୋଲା ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ଗତି କିଛିଟା ଧିମେଇ ଯାଇଥାଏ । ଚେଷ୍ଟାକରି ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଦ୍ରୁତ କରାଯାଇ ପାରେନି । ପ୍ରଥମେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୌଣସି ଦୃଶ୍ୟନଥିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ କ୍ଲାସିକ୍ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଦୃଶ୍ୟବିହୀନ ଥିଲା । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟକର ନିଜସ୍ୱ ପଶ୍ଚାତ୍‌ଭୂମି ଥିଲା ଯଥା- ମନ୍ଦିର, ପ୍ରାସାଦ, ସମୁଦ୍ରବାଲି ଇତ୍ୟାଦି । କ୍ରେନ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅନେକ ସମୟରେ ମଣିଷ ଏବଂ ଦେବଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ଉଚ୍ଚକୁ ନିଆଯାଇ ସେମାନେ ଉଡୁଥିବାର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଉଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ତ୍ରିପାର୍ଶ୍ୱ ବିଶିଷ୍ଟ କାଠ ନିର୍ମିତ 'ପ୍ରିଜମ୍' ସାହାଯ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଦେଖାଇ ଦିଆଗଲା ।

ଏଲିଜାବେଥୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଏଲିଜାବେଥ୍‌ଙ୍କ ସମୟରେ ଅଭିନୟ ଥିଲା ଆବେଗଧର୍ମୀ ଏବଂ କବିତ୍ୱଧର୍ମୀ । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀତା ଏଠାରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ମୋଟ ଉପରେ ଏ ସମୟରେ ନାଟକ ଥିଲା ଆତିଶଯ୍ୟଭରା । ନାଟକ ଏହି ସମୟରେ ଦିନରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଦର୍ଶକଗଣ ମଞ୍ଚର ତିନିଦିଗରେ ଘେରି ବସୁଥିଲେ । ଅଭିନେତାଗଣଙ୍କ ଖୁବ୍ ପାଖାପାଖି ଦର୍ଶକମାନେ ରହୁଥିଲେ । ବକ୍ତାଭଳି ନାଟକର ସଂଳାପଗୁଡ଼ିକ ଉଚ୍ଚାରିତ ହେଉଥିଲା । ତେଣୁ ଏଗୁଡ଼ିକ କବିତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଆଳଂକାରରେ ଭରା ଥିଲା । ଏକ ବଡ଼ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ମୂଳମଞ୍ଚର ପଛପଟେ ଥିବା ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନେତାଗଣ ସାଜସଜା ହେଉଥିଲେ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ଏହି ସ୍ଥାନକୁ ଅନ୍ତବର୍ତ୍ତୀ ମଞ୍ଚରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଥିଲା । କାରଣ ଏହି ବାଟ ଦେଇ ଅଶରୀରୀ ଆତ୍ମା ବା ପ୍ରେତାତ୍ମାଗଣ ଯିବା ଆସିବା କରୁଥିଲେ । ମଞ୍ଚର ଉପରି ଭାଗରେ ଏକ ଆବରଣ ବା ଛାତ ରହୁଥିଲା ।

ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଦିନ ଦୁଇଟାକୁ ଆରମ୍ଭ ହେଉଥିଲା । ଜିନିଷପତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ମଞ୍ଚକୁ ଅଣାଯାଉଥିଲା ଏବଂ ଅଭିନୟ ପରେ ସେ ସବୁକୁ ଅପସାରଣ କରାଯାଉଥିଲା । ଏ କାମ ଅଭିନୟ କରୁ ନଥିବା ଲୋକେ ଚଳାଉଥିଲେ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିବା ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ଦର୍ଶକଙ୍କର ନିକଟରେ ଥା'ନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କର ଭାବାବେଗ,

ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଉତ୍ତେଜନା ଏବଂ ସଂଘର୍ଷକୁ ଦର୍ଶକଗଣ ପସନ୍ଦ କରିଥା'ନ୍ତି । ସେ ଯୁଗର ଦର୍ଶକଗଣ ଅତିଶୟ ଅଭିନୟକୁ ପସନ୍ଦ କରୁଥିଲେ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ମରାମରି, କୁସ୍ତି, ତରବାରୀ ଯୁଦ୍ଧ ଇତ୍ୟାଦି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଅପାର ଆନନ୍ଦ ଦେଉଥିଲା । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଉତ୍ତେଜନାଭରା ଦୃଶ୍ୟକୁ ଦେଖି ଦର୍ଶକ ନିଜକୁ କୃତ୍ୟକୃତ୍ୟ ମନେ କରୁଥିଲେ । ପ୍ରତିଟି ଦୃଶ୍ୟର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଦୃଶ୍ୟ ସହିତ କିଛି ସମ୍ପର୍କ ଅଛି କି ନାହିଁ, ସେ ନେଇ ଦର୍ଶକ ଆଦୌ ମୁଣ୍ଡ ଖେଳାଇ ନ ଥିଲା । ଘଟଣାବସ୍ତୁକୁ ଅନ୍ଧଭାବେ ସେ କାଳର ଦର୍ଶକ ଗ୍ରହଣ କରିନେଉଥିଲା । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଦେଖୁଥିବା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ପିନ୍ଧିଥିବା ପୋଷାକପତ୍ରର ଚାକଚକ୍ୟ ଏବଂ ଆଡ଼ମ୍ବରପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକକୁ ମୁଗ୍ଧ କରୁଥିଲା । ଆଜିର ମଞ୍ଚରେ ଯେପରି ଆଲୋକସମ୍ପାତ ଦ୍ୱାରା ସନ୍ଧ୍ୟା, ସକାଳ ଆଦି ସମୟକୁ ନିରୂପିତ କରାଯାଇପାରିଛି, ଏଲିଜାବେଥୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ କେବଳ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏସବୁ ନିରୂପିତ ହେଉଥିଲା । କଣ୍ଠ ସଙ୍ଗୀତ ସହିତ ଯନ୍ତ୍ର ସଙ୍ଗୀତ ସମତାଳରେ ଚାଲୁଥିଲା । ଅଭିନୟ ବନ୍ଦଥିବା ସମୟରେ ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ କରାଯାଉଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବ ରସର ସଞ୍ଚାର ସେତେବେଳେ ସମ୍ଭବ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଅଲୌକିକ ବାତାବରଣକୁ ତତ୍କାଳୀନ ଦର୍ଶକ ବାସ୍ତବ ବୋଲି ମାନି ନେଉଥିଲେ ।

ଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ଚୀନର ପ୍ରଥମ ମଞ୍ଚ ହେଉଛି ମୁକ୍ତ । ମଞ୍ଚର ସମ୍ମୁଖରେ କୌଣସି ପରଦା ବା ପାର୍ଶ୍ୱଆବରଣ କିମ୍ବା ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ବ୍ୟବହାର ନଥିଲା । ତେଣୁ ମୁକ୍ତମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିଲା । ଅଭିନୟରେ କିଛିଟା ଆଲୋକର ବ୍ୟବହାର ଥିଲା । ମଞ୍ଚର ପଛପଟକୁ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମପରଦା ରହୁଥିଲା ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିଲା । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଆସବାବପତ୍ର ଦରକାର ହେଉଥିଲା । ଅଭିନୟରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରୁ ନଥିବା କେତେକ ଲୋକେ ଦରକାରବେଳେ ଆସବାବପତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ନେବାଆଣିବା କରୁଥିଲେ । ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିଲାବେଳେ ସେମାନେ ମଧ୍ୟ ଯାତାୟାତ କରୁଥିଲେ । ଅଭିନେତାଗଣ ମୁହଁରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ବହଳ ରଙ୍ଗ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ଯଥା- ଧଳା ରଙ୍ଗ, ଲାଲରଙ୍ଗ, ସୁନେଲିରଙ୍ଗ, କଳାରଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି । ଏହିସବୁ ରଙ୍ଗରୁ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତି ସହିତ ଦର୍ଶକ ପରିଚିତ ହେଉଥିଲେ । ମୁଖର ରଙ୍ଗସବୁ ଏକପ୍ରକାର ମୁଖା ଭଳି ଜଣାପଡୁଥିଲା ।

ଚୀନର ଦର୍ଶକଗଣଙ୍କର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ପ୍ରଖର ଥିଲା । ସାମାନ୍ୟ ବସ୍ତୁରେ

ସେମାନେ ବୃହତ୍ତର ଦୃଶ୍ୟକୁ ରୂପଦେଇ ପାରୁଥିଲେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ- ଗୋଟିଏ ଚେୟାର, ଗୋଟିଏ ଫୁଲପକା ଗାଲିଚା, ଗୋଟିଏ ଟେବୁଲ ମାଧ୍ୟମରେ ସେମାନେ ପାହାଡ଼, ଉଦ୍ୟାନ, ପର୍ବତ ଆଦିର ଧାରଣା କରିପାରୁଥିଲେ । ଚୀନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ଭବତଃ ପ୍ରଥମେ ସାଙ୍କେତିକ ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ କରିଥିବା ମନେହୁଏ । ବିଭିନ୍ନ ଦ୍ରବ୍ୟର ସଙ୍କେତ ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବତାର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଚୀନ ଅଭିନେତାଗଣ ବେଶ୍ ପାରଙ୍ଗମ ଥିଲେ । ଚୀନା ନାଟକର ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଧରଣର କଣ୍ଠସ୍ୱର ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଦେଖାଯାଏ । ବିଭିନ୍ନ ନାଟକକୁ ଚାହିଁ ଅଭିନେତାଗଣଙ୍କ ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ବେଶ୍ ଜାକଜମକପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା । ତେବେ ଚୀନମଞ୍ଚର ଅଭିନେତାଠାରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଭୂମିକା ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଥିଲା ।

ଜାପାନୀ ମଞ୍ଚ

ଜାପାନୀ ମଞ୍ଚ କଥା ଭାବି ବସିଲେ ଆମ ଆଖି ଆଗରେ ଭାସିଉଠେ 'ନୋ' ନାଟକ । ଜାପାନର ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତଶ୍ରେଣୀର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା ଲାଭକରି ଏହି 'ନୋ'-ନାଟକ ଏକ ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି । ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ - ପଞ୍ଚଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମନ୍ଦିରର ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନ ଭିତରୁ ସମ୍ଭବତଃ ଏହି ନାଟକର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଅଭିଜାତ ଗୋଷ୍ଠୀର ନାଟକ । ଜାପାନର ଆଭିଜାତ ବା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ଏବଂ ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କ ପାଇଁ ଦୁଇ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦେଖାଯାଏ । 'ନୋ' ନାଟକର କଳାକୌଶଳ ବେଶ୍ କୌତୁହଳମୟ । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ଗୀତ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଖୁବ୍ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ । ଏହି ନାଟକର ଆକାର ଛୋଟ ହୋଇଥିବାରୁ ଏକାସାଙ୍ଗରେ ଏକାଧିକ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହେବାରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନେତାର ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ, ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ । 'ନୋ' - ନାଟକ ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଆୟତନ ହେଉଛି ୧୮ବର୍ଗଫୁଟ । ଏହି ମଞ୍ଚର ତିନି ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଦର୍ଶକ ବସିଥାନ୍ତି । ମଞ୍ଚର ଦକ୍ଷିଣ ଦିଗରେ କୋରସ୍ ଲାଗି ସ୍ଥାନ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥାଏ । ଏହି କୋରାସ୍ ଦଳ ଅଧିକାଂଶ ସମୟରେ ମଞ୍ଚର ମଝିଭାଗରେ ଆସ୍ଥାନ ଜମେଇଥା'ନ୍ତି । ମଞ୍ଚର ବାମ ଦିଗରେ ବେଶବିନ୍ୟାସ ଗୃହ । ଏଠି ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଗଣ ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ପିନ୍ଧିଥାନ୍ତି ବା ସାଜସଜା ହୋଇଥାନ୍ତି । ସାମାନ୍ୟ ପଛକୁ ଥାଏ ଗୋଟିଏ ଦେବଦାରୁ ଗଛ । ନୋ - ନାଟକରେ ଦୁଇ, ତିନି ବା ଚାରିଜଣ ଚରିତ୍ର ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମୁଖା ପରିଧାନ କରିଥାଏ । ଏହି ନାଟକରେ ଅଭିନୟ ଚାଲିଥିବା ବେଳେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତିତ

ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

ସାଧାରଣ ଜନତା ପାଇଁ ଜାପାନରେ ପ୍ରଚଳିତ ଅଛି ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ଏହାକୁ **କାବୁକି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ** କୁହାଯାଏ । ଅଭିଜାତ ଗୋଷ୍ଠୀ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଦେଖି ନାକ ଟେକିଥା'ନ୍ତି । ବାସ୍ତବ ଏବଂ ରୋମାଞ୍ଚକର ହୋଇଥିବାରୁ ଏହି ମଞ୍ଚ ଜନସାଧାରଣଙ୍କର ଅତ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରିୟ । ଓ - କୁନି ନାମକ ଜନୈକା ନର୍ତ୍ତକୀର ନୃତ୍ୟ ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟରୁ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଜନ୍ମ ହୋଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ 'ନୋ'-ନାଟ୍ୟାଭିନୟର କେତେକ ଉପାଦାନ ଏଥିରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । କାବୁକୀ ମଞ୍ଚ ଅଭିନେତା ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ମୂକ ଅଭିନୟରେ ସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ତିନି ଦିଗରେ ଦର୍ଶକ ବସନ୍ତି । ଦର୍ଶକଙ୍କ ଭିତର ଦେଇ ଦୁଇଟି ପଥ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏହାକୁ ପୁଷ୍ପପଥ କୁହାଯାଏ । ଏହି ବାଟଦେଇ ମଞ୍ଚକୁ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଆସବାବପତ୍ର ଅଭିନୟ ଚାଲିଥିବାବେଳେ ନେବା ଆଣିବା କରାଯାଏ । ଅଭିନୟରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିନଥିବା ଲୋକେ ଏହି ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଥା'ନ୍ତି । ୟୁରୋପରେ ଯେଉଁ ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ମଞ୍ଚ ଦେଖାଯାଏ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଏହା ଜାପାନରେ ପ୍ରଚଳିତ ଥିବା କଥା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଅଙ୍ଗକୌଶଳ ଦ୍ୱାରା ଅଭିନେତାଗଣ ଅଭିନୟକୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ କରିଥା'ନ୍ତି । ଜାପାନୀ ଅଭିନେତାଗଣ ମୁଖକୁ ନାନା ପ୍ରକାର ରୂପ ଏବଂ ରେଖାରେ ସଜାଇଥାନ୍ତି ।

ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରକ୍ଷାକରେ । ମଞ୍ଚରୁ ପର୍ଦ୍ଦା ଉଠିଲେ ଦର୍ଶକ ବାସ୍ତବ ଜଗତର ଦୃଶ୍ୟକୁ ଆଖି ସାମ୍ନାରେ ଦେଖେ । ଅଭିନେତା ଏଠି ନିଜକୁ ପୁରାପୁରି ଭୁଲିଯାଇ ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତରେ ବିଚରଣ କରେ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଲା- ବାସ୍ତବତାକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ଫୁଟାଇବା ଏବଂ ଦର୍ଶକକୁ ମଞ୍ଚ ମାୟା ମଧ୍ୟରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବା । ବାସ୍ତବବାଦୀ ଜୀବନରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଗତ ରୂପକୁ ଖୋଜେନା । ସେ ଜୀବନର ଛନ୍ଦ, ମିଳନ ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟକୁ ଟୋଳି ଧରିଥାଏ । ୧୯୦୦ରୁ ୧୯୫୦ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ମଞ୍ଚରେ ବାସ୍ତବତା ସମ୍ପର୍କରେ ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଛି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଅତ୍ୟଧିକ ମଞ୍ଚ ବାସ୍ତବତା ସମ୍ପର୍କରେ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ମନରେ ନାନା ପ୍ରକାର ସନ୍ଦେହ ଜାଗିଛି । ମଞ୍ଚ ଯଦି ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ହେବ, ତାହେଲେ ସଜା ହୋଇଥିବା ପ୍ରତ୍ୟେକ ବସ୍ତୁ ବାସ୍ତବତାର ଅନୁରୂପ ହେବା ଦରକାର । ତେଣୁ ଘରର କାନ୍ଥ ଏପରି ହେବା ଉଚିତ ଯେ ତା'

ଉପରେ ବାଜିଗଲେ ତାହା ଯେପରି ନହଲେ ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏ ବାସ୍ତବତା ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିବ କି ? ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ କଣ ଏମିତି ଘର ଅଛି, ଯାହାର ତିନୋଟି କାନ୍ଥ ଅଛି ଏବଂ ଗୋଟିଏ କାନ୍ଥ ନାହିଁ । କେତେକ ଘରର ସମ୍ମୁଖରେ ପାଦପ୍ରଦୀପ ଜଳୁଥାଏ । ଏହା ବାସ୍ତବ ଜଗତରେ ସମ୍ଭବ ହୁଏନା ।

ଥିଏଟାରୀ ଶିଳ୍ପ ପ୍ରଧାନ ମଞ୍ଚ

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମଧ୍ୟ ବସ୍ତୁବାଦୀ ମଞ୍ଚର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଉନ୍ନବିଂଶ ଶତକରେ ମଞ୍ଚପରି ଏହା ସେତେଟା କ୍ରିୟାଶୀଳ ନୁହେଁ । ଏକ ପ୍ରକାର ଲୁପ୍ତ କହିଲେ ଚଳେ । ଦର୍ଶକ କ୍ରମେ ବୁଝନ୍ତି ଯେ ଥିଏଟରରେ ସତ୍ୟ ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରକାର ଶିଳ୍ପ । ବାସ୍ତବତାର ଯଥାର୍ଥ ନକଲ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ବସ୍ତୁବାଦୀଗଣ ମଞ୍ଚ ବାସ୍ତବତାକୁ ଏକପ୍ରକାର ରୂପାନ୍ତରିତ ଆକାରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖାଯାଉଥିବା ଗୋଟିଏ ବାସ୍ତବ ବସ୍ତୁ, ହୁଏତ ଦୂରରେ ଥିବା ଦର୍ଶକ ମନରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ପ୍ରଭାବ ସଞ୍ଚାର କରିପାରେନା । ବାସ୍ତୁବାଦୀ ମଞ୍ଚ ଆନ୍ଦୋଳନର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଅବିକଳ ବସ୍ତୁବାଦକୁ ପରିମାର୍ଜିତ କରାଯାଇଛି । ତେବେ ବସ୍ତୁବାଦର ମୋହ ପୂରାପୂରି ଦୂର ହୋଇପାରିନି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିବାଦର ସ୍ୱର ଉଠିଛି । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରଥମ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ଗର୍ଡ଼ନ କ୍ରେଗ୍ । ସେ ମଞ୍ଚ ସଜ୍ଜାରେ ତିନି ସାଙ୍କେତିକ ରୀତି ଗ୍ରହଣ କଲେ ଏବଂ ଥ୍ରୀ ଡାଇମେନସନାଲ ଫର୍ମର ବ୍ୟବହାର କଲେ । ଏଠାରେ ସରଳ ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରଶସ୍ତ ଅଭିନୟକ୍ଷେତ୍ର ମିଳିଲା । ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାରେ ଅଳଂକରଣ ରହିଲାନାହିଁ । ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ କ୍ରେଗ ଏବଂ ତାଙ୍କ ସହଯୋଗ ଅସ୍ପିୟାରଙ୍କ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ମଞ୍ଚରୀତି ମଧ୍ୟରୁ ଆହୁରି ଅନେକ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚରୀତିର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ଯଥା- କିଉବିକ ମତବାଦ (cubism), ଭବିଷ୍ୟତବାଦ (Futurism) ଇତ୍ୟାଦି । ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଟେରେନ୍ସ ଗ୍ରେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ନିର୍ମାଣବାଦ (constructivism)ର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ । ନିର୍ମାଣବାଦୀ ପରିକଳ୍ପିତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅନେକ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ରୀତିର ସାହାଯ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି ଏବଂ ଏହାଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ଏ ସମସ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ମଞ୍ଚବାସୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ନା କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତୁବାଦୀ ମଞ୍ଚରୀତି ବିରୁଦ୍ଧରେ ସମସ୍ତ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ମଞ୍ଚ ପରେ ବାସ୍ତବତାର ଅନୁକରଣ ନିଷ୍ଫଳ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପର ଏକମାତ୍ର

ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଶିଳ୍ପର ନୂତନ ରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ।

ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପକୁ ଆଲୋଚନା କଲେ ଜଣାଯିବ, ବିଶେଷ ଯୁଗରୁଚି, ପ୍ରବଣତା, ସ୍ଥାପତ୍ୟ, ଶିଳ୍ପବୋଧ, ମଞ୍ଚରେ ଦ୍ରବ୍ୟାଦିର ସହଜପ୍ରାପ୍ୟତା ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ମଞ୍ଚରୂପ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏହି ମଞ୍ଚରୂପ ଏବଂ ଅଭିନୟଯୋଗ୍ୟତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନାଟ୍ୟକାର ତାର ନାଟକ ରଚନା କରେ । ସେସବୁ ନାଟକ ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ କୃତ୍ରିମ, ଅଯୌକ୍ତିକ ମନେ ହୋଇପାରେ କିନ୍ତୁ ସମସାମୟିକ ଐତିହ୍ୟ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କଲେ, ସେଥିରୁ ନିବୃତ୍ତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଯାତ୍ରା ଅଭିନୟ କାଳରେ ଅଭିନେତାଗଣ ଅନେକ ସମୟରେ ଗୋଟିଏ କଥାରେ ପୁନରାବୃତ୍ତି ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ କରିଥାନ୍ତି । ଏ ପ୍ରକାର ଅଭିନୟ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଲାଗିପାରେ, ମାତ୍ର ଯାତ୍ରାର ଐତିହ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହା ସ୍ୱାଭାବିକ । କାରଣ ଏଥିରେ ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ସହଜରେ ହୋଇଥାଏ । ଏଲିଜାବେଥିୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନେତାର ଦର୍ଶକ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକ ଆଳାପ କରିବାର ଦେଖାଯାଏ । ଦର୍ଶକ ମଞ୍ଚ ପାଖରେ ନ ରହିଲେ, ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥା'ନ୍ତା ।

ବସ୍ତୁବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ପୂରାପୂରି ବର୍ଜିତ । ଏଠାରେ କେବଳ ଅଭିନେତା । ଯେଉଁଠାରେ ସହଯୋଗୀ ଅଭିନେତା ନଥିବ, ସେଠାରେ ଜଣକର ଅଭିନୟ ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପାରେନା । ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନତା ଥିଲେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ବିଷୟରେ ମେଳ ଦେଖାଯାଏ । ମଞ୍ଚଶିଳ୍ପ ସମ୍ପର୍କରେ ଆମକୁ ତିନୋଟି ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଯଥା- ନେପଥ୍ୟଗୃହ, ମଞ୍ଚ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ମଞ୍ଚ ଏବଂ ନେପଥ୍ୟ ଜଗତ ମଧ୍ୟରେ ଯବନିକା ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଏଥିରୁ ଜଣାପଡ଼େ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ଲୋକେ ଜାଣନ୍ତି ଯେ ବାସ୍ତବ ଜଗତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଜଗତ ଏକ ନୁହେଁ । ଅଭିନୟର ଜଗତ ହେଲା ମାୟାର ଜଗତ ବା ଶିଳ୍ପଜଗତ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ ଯେତେ ନିକଟତର ହେଲେ ମଧ୍ୟ, କିଛିଟା ବ୍ୟବଧାନ ରହିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଅଭିନେତା ରସସ୍ରଷ୍ଟା ହେଲାବେଳେ, ଦର୍ଶକ ହେଉଛି ରସଭୋକ୍ତା । ଅଭିନେତା ଓ ଦର୍ଶକର ସମ୍ପର୍କ ମଧ୍ୟରୁ ନାଟକ ନାନାପ୍ରକାର ଶିଳ୍ପକଳା ଆହରଣ କରିଛି ।

ଭାରତରେ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର କେତୋଟି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତରେ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ବିଧି ଅନୁସାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନିର୍ମିତ

ହୋଇଥିଲା । ସପ୍ତମ ଶତାବ୍ଦୀବେଳକୁ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତର ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କ୍ରମଶଃ ହ୍ରାସ ପାଇ ଏକ ସୀମିତ ସ୍ତରରେ ପହଞ୍ଚିଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ବାରମ୍ବାର ବାହ୍ୟ ଆକ୍ରମଣ ଯୋଗୁଁ ଏହା କେବଳ ନୃତ୍ୟଶାଳା ବା ବିଳାସଭବନରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥିଲା । ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତାବ୍ଦୀବେଳକୁ ପୁଣିଥରେ ରଙ୍ଗଶାଳା ମୁଣ୍ଡ ଟେକିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ୟୁରୋପୀୟମାନଙ୍କ ଆଗମନ ଯୋଗୁଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଜଗତରେ ଏକ ନୂଆ ଅଧ୍ୟାୟ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହି ବିକାଶ ଯୋଗୁଁ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଦୁଇଟି ରୂପ ଆମ ସାମ୍ନାକୁ ଆସିଛି । ଗୋଟିଏ ହେଲା– ଅଭିନୟ ପାଇଁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟଟି ହେଲା ନିର୍ଜୀବ ଚିତ୍ର ପାଇଁ ସିନେମା ହଲ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ଏବଂ ରଙ୍ଗପୀଠ ଥାଏ । ମାତ୍ର ସିନେମାଘରେ କେବଳ ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ ।

ରଙ୍ଗଶାଳା ବା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ, ସର୍ବସାଧାରଣ ସ୍ଥାନ, ବିଶ୍ୱ ବିଦ୍ୟାଳୟ, କଲେଜ ଆଦିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହାର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ରାଜା, ଜମିଦାର ଏବଂ ସରକାର । ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ମୂଳ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଉପରେ ଆଧୁନିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏଥିରେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ଭାରତରେ ଷ୍ଟାଡ଼ିଅମ୍, ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ, ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ, ସଭାଘର, ରଙ୍ଗଭବନ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଆଦି ନାମରେ ରଙ୍ଗାଳୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଭାରତଭବନ (ଭୋପାଳ)

ମଧ୍ୟପ୍ରଦେଶର ଭୋପାଳଠାରେ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଅବସ୍ଥିତ । ଏହାର ତିନୋଟି ମୁକ୍ତ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚ ରହିଛି । ବହିରଙ୍ଗ ମୁକ୍ତାକାଶୀ ମଞ୍ଚର ପରିମାଣ ହେଉଛି ୫୪ X ୫୪ ଫୁଟ । ଏହା ବର୍ଗାକାର । ୫ଶହ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ପାଇଁ ଏଠାରେ ବସିବାର ସୁବିଧା ରହିଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ ରଙ୍ଗଶାଳାର ପରିମାପ ହେଉଛି ୩୦ X ୨୮ ଫୁଟ । ଏଥିରେ ଅଶୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ବସିପାରିବେ । ପୂର୍ବରଙ୍ଗ ଏପରି ଏକ ରଙ୍ଗଶାଳା, ଯେଉଁଠି ରଙ୍ଗମଣ୍ଡଳ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଶିକ୍ଷଣ ଦେଇଥାଏ । ଏ ସମସ୍ତ ରଙ୍ଗଶାଳା ପାଇଁ ଦଶଟି ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ରହିଛି ଏବଂ ଗୋଟିଏ ହଲ୍ ଅଛି । ଏଠି ଷ୍ଟେଜ୍ ଦ୍ୱିଭୂମିକ ନୁହେଁ । ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳ ଷ୍ଟେଜ୍‌ଠାରୁ ଦୁଇଫୁଟ୍ ଦୂରରେ । ଅନ୍ତରଙ୍ଗରେ ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାର ଏବଂ ପାଞ୍ଚଟି ଝରକା ରହିଛି । ଚତୁର୍ଥ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଟି ବାତାନୁକୂଳ ଏବଂ ଏହାର ପରିମାଣ ୩୭ X ୩୭ ଫୁଟ । ଏ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଟିରେ ତିନିଶହ ଦର୍ଶକ

ବସିପାରିବେ । ଏ ବର୍ଗାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଚାରୋଟି ଦରଜା ଅଛି । ରଙ୍ଗଶାଳାରେ ନାଟକ ଛଡ଼ା କବି ସମ୍ମିଳନୀ ଆଦି ଅନ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ଉପରୋକ୍ତ ଚାରୋଟି ରଙ୍ଗଶାଳା, ରଙ୍ଗମଣ୍ଡପ ନାମକ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂସ୍ଥାର ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ରହିଛି ।

ରବୀନ୍ଦ୍ରାଳୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ (ଲକ୍ଷ୍ନୌ)

ଉତ୍ତର ପ୍ରଦେଶ ରାଜ୍ୟସରକାର ୧୯୬୪ରେ ଏହି ମଧ୍ୟମ ଆକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ । ଏଠି ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ଏବଂ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଆୟତାକାର । ଏହାର ନେପଥ୍ୟସ୍ଥଳରେ ଚାରୋଟି ଶୃଙ୍ଗାର କକ୍ଷ ରହିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଟି ୯୦ X ୮୦ ଫୁଟ । ଏହାର ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ଆଡ଼କୁ ମଞ୍ଚାଗ୍ରଟି କିଛି ଅଂଶ ବାହାରି ପଡ଼ିଛି । ଏହା ପଛରେ ଏକ ସ୍ୱୟଂଚାଳିତ ଯବନିକା ରହିଛି । ଏହା ବାମ ଏବଂ ଡାହାଣକୁ ଆପେ ଆପେ ଘୁଞ୍ଚିଯାଏ । ରବୀନ୍ଦ୍ରାଳୟର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ନାଳ ଆକୃତି ପରି ଏବଂ ଢାଲୁ । ଆସନ ମଝିରେ ଯିବା ଆସିବା ପାଇଁ ସିଡ଼ି ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ସୁନ୍ଦର ସୁନ୍ଦର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟଟି ବାତାନୁକୂଳ । ଏଠି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଲାଇଟ୍ ସଜା ଯାଇଛି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ସାଉଣ୍ଡ ପ୍ରୁଫ୍ । ଏ ହଲରେ ପ୍ରସାଧନ କକ୍ଷ, ସ୍ନାନାଗାର, ଜଳପାନ ଘର, ଟିକେଟ ଘର ଆଦିର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି । ଏଠାରେ ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ନାଟକ ଆଦି କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ସମୟ ସମୟରେ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମଧ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଭାଲେରାଓ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ (ମୁମ୍ବାଇ)

ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ମୁମ୍ବାଇ ମରାଠୀ ସାହିତ୍ୟ ସଂଘ ମନ୍ଦିରର ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ଅବସ୍ଥିତ । ଏଠାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପରିମାପ ୫୧ X ୫୧ ଫୁଟ । ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳର ଲମ୍ବା – ଚଉଡ଼ା ଏହାର ଦୁଇଗୁଣ । ପଙ୍ଖାକୃତି ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳରେ ଚାରୋଟି ଦ୍ୱାର ଅଛି । ମଞ୍ଚରୁ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳର ଦୂରତା ପ୍ରାୟ ଆଠଫୁଟ । ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳଟି ଦୁଇ ମହଲା ବିଶିଷ୍ଟ । ଦ୍ୱିତୀୟ ମହଲାରେ ବାଲକୋନୀ ଏବଂ ତୋରଣ କକ୍ଷ ରହିଛି । ବାଲକୋନୀ ତଳ ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରରେ ୮୫୦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ବସିପାରିବେ ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଛାତ ବେଶ୍ ଉଚ୍ଚା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ଦରଜାରେ ବିଭିନ୍ନ ଚିତ୍ର ରହିଛି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତଳେ ଦଶଫୁଟ ଗଭୀରର ଗୋଟିଏ ତାଳଗୃହ ଅଛି । ଏହାର ଦୁଇପଟେ ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ଅଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଚଟାଣ କଢା ଏବଂ ତଖ୍ତ ଉପରେ ରହିଛି । ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରର ଚତୁର୍ଥ କୋଠରୀରେ ରିହର୍ସଲ ପାଇଁ ଭିନ୍ନ କକ୍ଷ

ମଧ୍ୟ ଅଛି । ଏଠି ଛୋଟ ମଞ୍ଚଟିଏ ରହିଛି । ତଳ ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରରେ ନାଟକ, ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଛଡ଼ା ପ୍ରବଚନ, କବି ସମ୍ମିଳନୀ, ଧାର୍ମିକ ଚର୍ଚ୍ଚା ଆଦି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ୧୯୭୪ମସିହାରେ ଏହା ନିର୍ମିତ ହୋଇଛି ।

ପ୍ରତିରକ୍ଷା ମଣ୍ଡପ (ଦିଲ୍ଲୀ)

ଏହା ନୂଆଦିଲ୍ଲୀ ପ୍ରଦର୍ଶନୀ ମୈଦାନ ପାଖରେ ଅବସ୍ଥିତ । ଏହି ମଧ୍ୟମ ଆକାରର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ୧୯୫୮ମସିହାରେ ପ୍ରଦର୍ଶନୀ ଅବସରରେ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପରିମାପ ୧୨୦ X ୪୦ ଫୁଟ । ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ଭିତରେ ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ଏବଂ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ରହିଛି । ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳର ମାପ ହେଉଛି ୪୦ X ୩୦ ଫୁଟ । ଏହା ପଛରେ ଛ'ଟି ଶୃଙ୍ଗାର କକ୍ଷ ଏବଂ ଦୁଇଟି ସ୍ନାନାଗାର ରହିଛି । ଗୋଲାକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଟି ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ଆଡ଼କୁ ବାହାରି ପଡ଼ିଛି । ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳରେ ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ିରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୂରତା ସାତଫୁଟ । ଏହାର ପ୍ରେକ୍ଷକ ସ୍ଥଳ ଆୟତକାର । ଏଥିରେ ଛ'ଟି ଦ୍ୱାର ଅଛି । ଛ'ଶହ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ବସିବାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ଅଛି । ଏହାର ଛାତ ଏବଂ କାନ୍ଥରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ବାତାନୁକୂଳ ଏବଂ ସାଉଣ୍ଡପ୍ରୁଫ୍ ।

ମାଓଳଂକର ଭବନ (ଦିଲ୍ଲୀ)

ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ଲୋକସଭାର ପୂର୍ବତନ ଅଧ୍ୟକ୍ଷ ଜି.ବି. ମାଓଳଂକରଙ୍କ ସ୍ମୃତି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ୧୯୬୭ ମସିହାରେ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥିଲା । ଆବାସ ମନ୍ତ୍ରଣାଳୟ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ଏହା ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ବାତାନୁକୂଳ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ୭୧୨ଜଣ ଦର୍ଶକ ବସିପାରିବେ । ବସିବା ପାଇଁ ଥିବା ତିନୋଟି ପଙ୍‌କ୍ତିରେ ଯିବାଆସିବା ଲାଗି ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଛି । ଏହାର ଛାତ ହେଉଛି ବିଷମସ୍ତର ବିଶିଷ୍ଟ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଛାତ, ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳର ଛାତଠାରୁ କିଛିଟା ନିଚ୍ଚା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରକୁ ପ୍ରବେଶ କରିବା ପାଇଁ ଚାରୋଟି ଦ୍ୱାର ଅଛି । ଦୁଇଟି ଦ୍ୱାର ତୋରଣ କକ୍ଷ ଦିଗରେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳର ଆଗକୁ ବାମ - ଡାହାଣ ପଟେ ରହିଛି । ଏହାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳର ଲମ୍ବା-ଚଉଡ଼ା ହେଉଛି ୪୨ X ୨୮ ଫୁଟ । ଆଧୁନିକ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌ରେ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ସଜାଯାଇଛି । ଏହି ସ୍ଥାନରେ ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମମାନ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ ।

ଶହୀଦ ଭବନ (ଜବଲପୁର)

ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରକୁ ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଲେଖକ ତଥା ନାଟ୍ୟକାର ଶେଠ ଗୋବିନ୍ଦ ଦାସ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ । ଏହି ବୃତ୍ତାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ୧୯୬୧ରେ ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ମଝିରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଆୟତାକାର ଢଙ୍ଗରେ ବସିବାର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି । ପାଞ୍ଚଶହ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦର୍ଶକ ଏଠି ବସିପାରିବାର ସୁବିଧା ଅଛି । ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଗୋଲାକାର୍ ରାସ୍ତା ରହିଛି । ଏହାର ତିନି ଦିଗରେ ତିନୋଟି ଦ୍ୱାର ଅଛି । ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ରହିଛି । ଗୋଲାକାର ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବ୍ୟାସ ହେଉଛି କୋଡ଼ିଏ ଫୁଟ । ଏହାର ଦୁଇପଟେ ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ଏବଂ ସ୍ନାନାଗାର ରହିଛି । ଆଚ୍ଛାଦିତ ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ସାଉଣ୍ଡ ପ୍ରୁଫ୍ । ଏଠାରେ ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ଆଦି ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମମାନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଥାଏ ।

ବିରଳା ମାତୁଶ୍ରୀ ସଭାଘର (ମୁମ୍ବାଇ)

ବିରଳା ଗ୍ରୁପ୍‌ଦ୍ୱାରା ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ମୁମ୍ବାଇଠାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି । ଏହା ଦେଖିବାକୁ ଆୟତାକାର । ଏଥିରେ ୧୧୬୮ ଜଣ ଦର୍ଶକ ବସି କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ । ବାଲକୋନୀ ନଥିବା ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରର ମଞ୍ଚର ଲମ୍ବା ଚଉଡ଼ା ୪୦ X ୩୦ ଫୁଟ । ଏହାର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ୨୮ଫୁଟ ବ୍ୟାସର ମଞ୍ଚ ରହିଛି । ମଞ୍ଚର ଗୋଟିଏ ପଟେ ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ଏବଂ ଅନ୍ୟପଟେ ଲୌହ ଦ୍ୱାର ରହିଛି । ଏ ସ୍ଥାନକୁ ଗୁମ୍ଫାଭାବେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଯାଇଥାଏ । ବାତାନୁକୂଳ ଏହି ଗୃହଟି ସାଉଣ୍ଡପ୍ରୁଫ୍ । ଏ ସଭାଘର ମଧ୍ୟରେ ପାଦପ୍ରକାଶ, ଶୀର୍ଷପ୍ରକାଶ, ତୀବ୍ରପ୍ରକାଶ ଏବଂ ପ୍ରେକ୍ଷାଗାର ପ୍ରସୁପ୍ତ ପ୍ରକାଶ (Front of the house light) ର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି ।

ମିରଟ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ

ମିରଟ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ନିର୍ମିତ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହଟି ଆୟତାକାର । ଏହାର ପରିମାପ ୧୬୦ X ୧୦୩ ଫୁଟ । ଏଠାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଗ୍ରଭାଗର ପରିମାଣ ୫୭ଫୁଟ, ଯାହାର ପଛଭାଗ ୩୭ଫୁଟ । ଏହାର ଗଭୀରତା ୨୬ଫୁଟ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଆଗକୁ ଚଉଡ଼ା କିନ୍ତୁ ପଛଭାଗ କିଛିଟା କମ୍ ଚଉଡ଼ା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସ୍ଥଳ ତିନିଫୁଟ ଉଚ୍ଚର । ତିନି ଇଞ୍ଚ ମୋଟାର ତଖ୍ତରେ ଏହା ତିଆରି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଛାତ ପ୍ରେକ୍ଷାସ୍ଥଳଠାରୁ ନୀଚା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦ୍ୱାରରେ ପ୍ଲାଇଉଡ଼ ରହିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଗୋଟିଏ ପଟେ ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ଅଛି । ଏହା ଉପରେ ଏକ କୋଠାରେ ଲାଇଟ୍ ଏବଂ ସାଉଣ୍ଡର ବ୍ୟବସ୍ଥା ରହିଛି ।

ଏହାର ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ପଙ୍ଖାକୃତିର । ଏହାର ଆସନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସୋପାନକୃତିର । ଏହାର ପ୍ରେକ୍ଷକସ୍ଥଳ ଦ୍ୱିତଳ ବିଶିଷ୍ଟ । ଉପର ମହଲାରେ ଦୁଇଶହ ଏବଂ ତଳ ମହଲାରେ ଏଗାରଶହ ଦର୍ଶକ ବସିପାରିବେ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ କାନ୍ଥ ତଳୁ ୧୬ଫୁଟ ଉଚ୍ଚର । ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଦ୍ୱାର ଦେଖିବାକୁ ଗୁମ୍ଫାଭଳି ।

ରୁରୁକୀ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ

ଏସିଆର ଏହା ଏକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ । ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନିର୍ମିତ ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ପ୍ରାଚୀନ ନାମ "ମାଉଥ ବେଷ୍ଟ ପାସିଫିକ ହାଙ୍ଗର" । ଏହି ଚାପାକାର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହକୁ ପ୍ରବେଶ ପଥ ଏକ ସୁଡ଼ଙ୍ଗ ଭଳି ରହିଛି । ଏହାର ଲମ୍ବ ୨୦୨ଫୁଟ ଏବଂ ଚଉଡ଼ା ୪୨ ଫୁଟ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚସ୍ଥଳ ହେଉଛି ୮୩୩୫ ଫୁଟ । ନେପଥ୍ୟଗୃହ ବା ଗ୍ରୀନ୍‌ରୁମ୍ ହେଉଛି ୧୬୨୬ ଫୁଟ । ଏହି ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରର ମଝି ଛାତର ଉଚ୍ଚତା ୩୪ ଫୁଟ । ପ୍ରେକ୍ଷାଗାରର ଗୋଟିଏ ବଡ଼ ମୁଖ୍ୟ ଦ୍ୱାର ଏବଂ ଦୁଇପଟେ ଚାରୋଟି ଲେଖାଏଁ ଦ୍ୱାର ରହଛି । ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଛଡ଼ା ଦୀକ୍ଷାନ୍ତ ଭାଷଣ ସମାରୋହ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ ।

ବଙ୍ଗଳା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

୧୮୩୧ରେ ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ଠାକୁର 'ହିନ୍ଦୁ ଥିଏଟର' ମଞ୍ଚ ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ପୂର୍ବରୁ ୧୭୫୩ରେ ଇଂରାଜୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ପ୍ଲେହାଉସ୍ ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ପାଇଁ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ୧୭୭୫ରେ ନିଉ ପ୍ଲେ ହାଉସ୍ ବା କଲିକତା ଥିଏଟର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭକରି ୧୮୦୯ରେ ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ୧୭୯୭ରେ 'ହୁଇଲର ପ୍ଲେସ ଥିଏଟର' ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ବର୍ଷ ପାଇଁ ରହିଥିଲା । ୧୮୧୨ରେ 'ଏଥିନିୟମ ଥିଏଟର' ଦୁଇବର୍ଷ ପାଇଁ ଚାଲିଥିଲା । ଚୌରାଙ୍ଗୀ ଥିଏଟର ୧୮୧୩ ରୁ ୧୮୩୯ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚାଲିଥିଲା । ଆର୍ଥିକ ଅନାଟନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ୧୮୩୫ରେ ଏହାକୁ ନିଲାମ କରାଯାଇଥିଲା । ୧୮୩୯ରେ ଏହା ଅଗ୍ନିକାଣ୍ଡରେ ପୋଡ଼ିଯାଇଥିଲା । ୧୮୧୭ ରୁ ୧୮୨୪ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚାଲିଥିଲା ଦମ୍ ଦମ୍ ଥିଏଟର । ଏହାର ଅଭିନେତ୍ରୀମାନଙ୍କୁ ନେଇ ୧୮୨୪ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୂଆ ରୂପରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା ବୋଇତକୋନା ଥିଏଟର । ଏହା ମଧ୍ୟ ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ବନ୍ଦ ହୋଇଥିଲା । ୧୮୩୯ରେ 'ସାନ୍‌ସ ସୁଶୀ ଥିଏଟର' ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ୧୮୪୯ରେ ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ୧୮୫୬ରେ କାଳୀପ୍ରସନ୍ନ ସିଂହଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ସ୍ୱଳ୍ପକାଳ ପାଇଁ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ 'ବିଦ୍ୟୋତ୍‌ସାହିନୀ

ଥିଏଟର' । ପାଇକପଡ଼ାର ରାଜା ପ୍ରତାପ ଚନ୍ଦ୍ର ସିହ୍ନାଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ୧୮୫୮ରେ ଅଳ୍ପକାଳ ପାଇଁ ଗଢ଼ି ଉଠେ 'ବେଲଗାଛିଆ ଥିଏଟର' ଏବଂ ୧୮୬୧ରେ ଏହା ବନ୍ଦହୁଏ । ୧୮୫୯ରେ ଗଢ଼ିଉଠେ 'ପାଥୁରିୟାଘାଟା ଥିଏଟର' । ୧୮୭୨ରେ ଏହା ବନ୍ଦ ହୋଇଯାଏ । ୧୮୬୫ରେ ଜ୍ୟୋତିନ୍ଦ୍ରନାଥ ଠାକୁରଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଗଢ଼ିଉଠେ 'ଜୋଗେସାଙ୍କୋ ଥିଏଟର', ୧୯୬୭ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା ଚାଲିଥିଲା । ୧୮୬୮ରେ ଜନ୍ମନିଏ 'ବୌବଜାର ଥିଏଟର' । ସ୍ୱଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ବିଲୟ ହୁଏ ।

୧୮୭୨ରେ ଜନ୍ମନିଏ 'ନ୍ୟାସନାଲ ଥିଏଟର' । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହାର ଏକ ଶାଖା 'ହିନ୍ଦୁ ନ୍ୟାସନାଲ୍ ଥିଏଟର' ୧୮୭୩ରେ ଖୋଲେ । ୧୮୭୪ରେ 'ଗ୍ରେଟ ନାସ୍‌ନାଲ ଥିଏଟର' ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ୧୮୭୭ ଏହା ବନ୍ଦହୁଏ । 'ନାସନାଲ ଥିଏଟର'ର କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ନେଇ ୧୮୮୩ରୁ ୧୯୧୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଞ୍ଚିରୁହେ 'ଷ୍ଟାର ଥିଏଟର' । ୧୮୯୩ ରୁ ୧୯୧୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କୋଡ଼ିଏ ବର୍ଷ ବଞ୍ଚିରୁହେ 'ମିନର୍ଭା ଥିଏଟର' । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ 'ସିଟି ଥିଏଟର' ୧୮୯୬ ରୁ ୧୮୯୭, 'କ୍ଲାସିକ୍ ଥିଏଟର' ୧୮୯୭ ରୁ ୧୯୦୬ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, 'ଅରୋରା ଥିଏଟର' ୧୯୦୧ ରୁ ୧୯୦୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, 'ୟୁନିକ୍ ଥିଏଟର' ୧୯୦୩ ରୁ ୧୯୦୪ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, 'ନାସନାଲ ଥିଏଟର' ୧୯୦୫ ରୁ ୧୯୧୧ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ 'କୋହିନୂର ଥିଏଟର' ୧୯୦୭ ରୁ ୧୯୧୨ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, 'ବୀଣା ଥିଏଟର' ୧୮୮୭ ରୁ ୧୮୯୧ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ, ୧୮୯୧ରେ 'ଇଣ୍ଡିଆନ ଥିଏଟର' ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବଙ୍ଗୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଇତିହାସରେ 'ବିଶ୍ୱରୂପା', 'ବହୁରୂପୀ' ଥିଏଟରର ବିଶେଷ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଉତ୍‌ଥାନ ପତନ ମଧ୍ୟରେ ବଙ୍ଗୀୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଆଗେଇ ଚାଲିଛି ।

ମରାଠୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ

ମହାରାଷ୍ଟ୍ରର ପ୍ରଥମ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଗୌରବ ହାସଲ କରେ ପୁନାର 'ପୂର୍ଣ୍ଣାନନ୍ଦ ନାଟକ ଗୃହ' । ୧୭୭୦ରେ ବମ୍ବେରେ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ 'ବମ୍ବେ ଥିଏଟର' । ୧୮୪୮ରେ ଜଗନ୍ନାଥ ଶଙ୍କର ସେଠ୍‌ଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ 'ରୟାଲ ଥିଏଟର' ବମ୍ବେରେ । କୁଅଁରଜୀ ନାଜର ବମ୍ବେଠାରେ ୧୮୬୧ରେ ଏଲଫିନ୍ ଷ୍ଟୋନ୍ ନାଟ୍ୟ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବିକାଶ

ଓଡ଼ିଶାରେ ସାଧାରଣତଃ ଯେଉଁ ସ୍ଥାୟୀ / ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଦେଖାଯାଏ, ସେ ସବୁର ସ୍ଥାପୟିତା ଥିଲେ ରାଜା, ଜମିଦାର ଏବଂ ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତି । କେତେକ

ରାଜାମାନଙ୍କର ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଥିବାବେଳେ ଆଉ କେତେକ ଧନୀ ଜମିଦାର ସେମାନଙ୍କ ଘରେ ଅସ୍ଥାୟୀ ଭାବେ ପର୍ବପର୍ବାଣୀମାନଙ୍କରେ ନାଟକ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଉଥିଲେ । ଏହାପରେ ଆସିଛି ବ୍ୟବସାୟିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଏବଂ ଶେଷରେ ଆମ୍ଭେ ଦେଖୁ ସୌଖିନ ମଞ୍ଚ ବା କମିଟେଡ଼୍ ଥିଏଟର ଯାହା ସର୍ବତ୍ର ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

୧୮୭୭ ମସିହାରେ ପୁନାର 'ସାଙ୍ଗଲୀ ଥିଏଟର' କଟକ ମ୍ୟୁନିସିପାଲଟି ପଡ଼ିଆରେ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ନାଟକ ଦେଖାଇଥିଲେ । ୧୮୭୮ରେ ବମ୍ବେର ପାର୍ଶୀ ରିପନ ଥିଏଟର ଏହି ସ୍ଥାନରେ ମଧ୍ୟ ହିନ୍ଦୀ ଓ ଉର୍ଦ୍ଦୁଭାଷାର ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇଥିଲେ । ଉପରୋକ୍ତ ଦୁଇଟି ଥିଏଟର କମ୍ପାନୀର ଆଗମନ ତାରିଖରେ ପୁଣି ଅମେଳ ଦେଖାଯାଏ । କାଳୀବାବୁ ଏହି ସମୟ ୧୮୭୬/୭୭ କହୁଥିବାବେଳେ ସାରଦା ପ୍ରସାଦ ଦଳବେହେରା ୧୯୦୭/୦୮ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଅନୁମାନ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ସମାଲୋଚକ ଡଃ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ପ୍ରଥମ ସମୟଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ୧୮୮୧ମସିହା ଅକ୍ଟୋବର ୭ତାରିଖ ଦିନ କଟକଠାରେ ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୁଏ । ଏହା ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ।

୧୮୮୫ରେ କଟକ ଜିଲ୍ଲାର କୋଠପଦା ମଠ ମହନ୍ତ ତପୋନିଧି ଶ୍ରୀ ରଘୁନାଥ ପୁରୀ ଗୋସ୍ୱାମୀ ଶ୍ରୀପଞ୍ଚମୀଦିନ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ନିର୍ମାଣ କରାଇଲେ । ଏହି ମଞ୍ଚରେ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ', କାମପାଳ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ସୀତାବିବାହ' ଏବଂ 'ବସନ୍ତଲତିକା' ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । କୋଠପଦା ମଞ୍ଚ ଓଡ଼ିଶାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବିକାଶରେ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା । 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ନାଟକ ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ପ୍ରଥମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'ବାବାଜୀ' ମାହାଙ୍ଗାର ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ 'ରାଧାକାନ୍ତ ମଞ୍ଚ'ରେ ୧୮୭୭ରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇସାରିଛି । ୧୮୮୨ ଏବଂ ୧୮୮୩ ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ନାହିଁ । ୧୮୮୫ରେ ଉମା ଚରଣ ବିଶ୍ୱାସ କଟକରେ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ସ୍ଥାପନ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ବିଲୟ ଭଜିଥିଲା । ଏହି ବର୍ଷ ବାରିକ ମିସ୍ତ୍ରୀ ବିଭାଗର କେତେକ ବଙ୍ଗୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ଯତ୍ନରେ କଟକର ବଡ଼େଇସାହିରେ 'ବୀଣାପାଣି କ୍ଲବ୍' ସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ଦୁର୍ଗାପୂଜାରେ ବଙ୍ଗଳାନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରାଯାଇଥିଲା । ଏହି ମସିହାରେ (୧୮୮୫) କଟକର ଶିଳ୍ପୀ ସତୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ସରକାର (ନାଟୁବାବୁ) କେତେଜଣ ବନ୍ଧୁଙ୍କ ସହାୟତାରେ 'ମାଗ୍ନେଟିକ୍ ଥିଏଟର' ଗଠନ କରି ବଙ୍ଗଳା

ନାଟକ ଅଭିନୀତ କରାଇଥିଲେ ।

୧୮୮୭ରେ ଉତ୍କଳ ଗୌରବ ମଧୁସୂଦନ ନିଜ ବାସଭବନ ହତା ମଧ୍ୟରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତୋଳାଇଥିଲେ । ଏଥିରେ କେତୋଟି ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ରେଭେନ୍ସା କଲେଜର ଛାତ୍ରଗଣ ଏଠାରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ୧୮୮୮ରେ ଜମିଦାର ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ରାୟଚୌଧୁରୀ ନିଜ ବାସଗୃହଠାରେ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ 'ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର' ଅଭିନୟ କରାଇଥିଲେ ଓ ଏଥିରେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ କେତେଜଣ ମହିଳା ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ଦର୍ଶକ ଭାବରେ । ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ସାନଭାଇ ଡେପୁଟି ମାଜିଷ୍ଟ୍ରେଟ୍ ଗୋପାଳ ବଲ୍ଲଭ ଦାସ ୧୮୯୨ରେ ନିଜ ବାସଗୃହଠାରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଠନ କରି 'ବୁଢ଼ାବର' ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇଥିଲେ । ଏହି ସମୟକୁ 'ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଥିଏଟର୍ସ' ଏବଂ 'ଜଗନ୍ନାଥ ଥିଏଟର୍ସ' ଗଠିତ ହୋଇସାରିଲାଣି । କାଳୀବାବୁ 'ମାଗ୍‌ନେଟିକ୍ ଥିଏଟର୍ସ'ର ସ୍ଥାପନ କାଳ ୧୮୮୫ ବୋଲି ମତ ଦେଲା ବେଳେ ଡଃ. ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ଏହାର ୧୮୯୪ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ମଞ୍ଚର ଆୟୁଷ ଥିଲା ମାତ୍ର ତିନି ବର୍ଷ ଏବଂ ଏଥିରେ ଗଣିକାମାନେ ଅଭିନେତ୍ରୀ ଭାବେ ଭାଗ ନେଇଥିଲେ ।

୧୮୯୮ରେ 'ବୀଣାପାଣି ଥିଏଟର୍ସ' ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ କଟକର ବିନୋଦବିହାରୀ ଠାରେ । ୧୯୦୬ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଏହି ମଞ୍ଚ ତିଷ୍ଠି ରହିଥିଲା । ୧୮୯୭ରେ ପାରଳାଖେମୁଣ୍ଡିଠାରେ କେତେଜଣ ଉତ୍ସାହୀ ଯୁବକ ଏକ ମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ । ମାତ୍ର ଆର୍ଥିକ ସଂକଟ ଦେଖାଦେବାରୁ ରାଜାସାହେବ ପଦ୍ମନାଭ ନାରାୟଣ ଦେବ ଏହାର ଦାୟିତ୍ୱ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ୧୯୦୫ରୁ ଏହାର ନାମ 'ପଦ୍ମନାଭ ରଙ୍ଗାଳୟ' ହେଲା । କାଳୀବାବୁଙ୍କ ମତରେ ପଦ୍ମନାଭ ରଙ୍ଗାଳୟ ୧୯୦୨ରେ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ମହାରାଜାଙ୍କ 'ବାଣଦର୍ପଦଳନ' ଆଦି କେତୋଟି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରାଇଥିଲେ । ଏହି ସମୟକୁ ବିଭିନ୍ନ ଗଡ଼ଜାତମାନଙ୍କରେ ମଞ୍ଚମାନ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ସାରିଲାଣି ଯଥା- ଚିକିଟୀ, ଧରାକୋଟ, ମଞ୍ଜୁଷା, ଟିକାଲୀ, ତାଳଚେର, ବାମଣ୍ଡା, ମୟୂରଭଞ୍ଜ, ଷଢ଼େଇକଳା, ଖଡ଼ିଆଳ । ପୁରୀଠାରେ ୧୯୦୫ସାଲ ବେଳକୁ 'ଜଗନ୍ନାଥ କ୍ଲବ'ର ଭିତ୍ତିପଡ଼ି ୧୯୦୭ ବେଳକୁ ଏଠାରେ ଏକ ମଞ୍ଚ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଗଲାଣି ।

୧୯୦୯-୧୦ରେ କଟକର ବେଣ୍ଟକାର ଗ୍ରାମରେ ଆନନ୍ଦଚନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଅନୁଦିତ 'ସାବିତ୍ରୀ ସତ୍ୟବାନ' ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୦-୧୧ ବେଳକୁ

ସତ୍ୟବାଦୀ ବନବିଦ୍ୟାଳୟରେ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ଏବଂ 'ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର' ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇସାରିଛି । ୧୯୧୦-୧୧ରେ କଟକର ଜମିଦାର କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ବୋଷଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ମେହେନ୍ଦୀପୀରଠାରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଠନ କରିଥିଲେ । ଏହାର ନାମ ଥିଲା 'ବାସନ୍ତୀ ଥିଏଟର' ୧୯୧୬ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତିଷ୍ଠି ରହିଥିବା ଏହି ମଞ୍ଚରେ କେତେକ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ମାରୱାଡ଼ି ପଟିର ଜମିଦାର ରଜନୀକାନ୍ତ ବିଶ୍ୱାସ 'ବାସନ୍ତୀ ଥିଏଟର' ସହ ସମ୍ପର୍କ ତୁଟାଇ ଏକ ନୂତନ ଦଳ ଗଠନ କଲେ ୧୯୧୩ରେ । ବାଙ୍କାବଜାରଠାରେ ସ୍ଥାପିତ ଏହି ମଞ୍ଚର ନାମ ରହିଲା 'ଉଷା ଥିଏଟର' । ବର୍ତ୍ତମାନ ଏଠାରେ 'ଜନତା' ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ରହିଛି । ଚୌଧୁରୀବଜାର (କଟକ)ର ଜମିଦାର ସର୍ବେଶ୍ୱର ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ୧୯୧୨ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ 'ଫ୍ରେଣ୍ଡ୍ସ ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ୍' ମ୍ୟୁନିସିପାଲିଟି ପଡ଼ିଆରେ କେତୋଟି ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ଏହି ସଂସ୍ଥା 'ଉଷା ଥିଏଟର' ସହ ମିଶିଯାଇଥିଲା । ୧୯୧୭ରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ 'ନନ୍ଦିକେଶରୀ' 'ଉଷା'ରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ ।

ଏହି ସମୟରେ କଟକର ପାଗଳବାବୁ ଅନ୍ୟ ଏକ ଦଳ ଗଠନ କଲେ । ଏହାର ନାମ ରହିଲା 'ଉମାକାନ୍ତ ସମିତି' । ଏଥିରେ କେତୋଟି ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି । ଏହି ସମୟକୁ ପାରଳାଖେମୁଣ୍ଡି, କଟକ, କୋଠପଦା ଏବଂ ମାହାଙ୍ଗାଠାରେ ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଗଠିତ ହୋଇସାରିଲାଣି । ୧୯୦୯-୧୦ ବେଳକୁ ପୁରୀଜିଲ୍ଲା ବଳଙ୍ଗାର ନାଏବ ବନମାଳୀ ପତିଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ବଳଙ୍ଗାଠାରେ ଜନ୍ମନେଲା ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଥମ ବ୍ୟବସାୟିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ୧୯୧୧ ବେଳକୁ ଏହାର ନାମ ହେଲା 'ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର୍ସ' । କଟକର ବାସନ୍ତରୀ ପେଣ୍ଡାଲରେ ଏହି ଦଳ ବ୍ୟବସାୟ ସୂତ୍ରରେ ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରନ୍ତି ୧୯୧୪ ବେଳକୁ । ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଥିଏଟର ବଞ୍ଚି ରହିଥିଲା ୧୯୧୧ରୁ ୧୯୨୭ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୬ବର୍ଷ । ପତି ମହାଶୟଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁପରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ ଏହି ଥିଏଟରକୁ କ୍ରୟକରି ୧୯୨୮ରେ ଏହାର ନାମ ରଖାଇଲେ 'ବନମାଳୀ ଆର୍ଟ ଥିଏଟର' । ୧୯୩୫ ବେଳକୁ ଏହା ମଧ ବିଲୟ ଭଜିଲା । 'ଆର୍ଟ ଥିଏଟର'ରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ସମସ୍ତ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ।

୧୯୩୫ରେ ଦକ୍ଷିଣ-ଓଡ଼ିଶାର କଳାପ୍ରିୟ ବ୍ୟକ୍ତି ସାରଥୀ ସାହୁ ବ୍ରହ୍ମପୁରଠାରେ ଏକ ବ୍ୟବସାୟିକ ଦଳ ଗଢ଼ିଲେ । ଏହାର ନାମ ରହିଲା 'ସାରଥୀ ଥିଏଟର' ।

୧୯୩୬ରେ ଏହି ଥିଏଟର ଭାଙ୍ଗିଗଲା । ଅଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ କଳହ ଯୋଗୁଁ ଏହି ଥିଏଟର ବିଲୟ ଘଟିଲା । 'ଆର୍ଟ ଥିଏଟର' ଭାଙ୍ଗିଗଲା ପରେ ଏହି ଦଳର କେତେକ କଳାକାରଙ୍କୁ ନେଇ ବାଉରିବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି, ଲିଙ୍ଗରାଜ ନନ୍ଦ ଏକ ନୂତନ ଦଳର ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେଲେ । ଏହାର ନାମ ରହିଲା 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଥିଏଟର' । ୧୯୩୯ରେ ଏହି ଥିଏଟର ପ୍ରଥମେ କାର୍ତ୍ତିକ ଘୋଷଙ୍କ ପି.ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ଡି. ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିଲେ । ଏଇଟି ଥିଲା ଜଳଧର ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟଙ୍କ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ଅନୁବାଦ । 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଥିଏଟର'ର ପୂର୍ବରୂପ ହେଉଛି 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡଳୀ' । ୧୯୩୩ରେ ଏହାର ସ୍ଥାପନ କରନ୍ତି ଖଣ୍ଡୁଆଳକୋଟ ଗ୍ରାମର ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତି ସୋମନାଥ ଦାସ । ତାଙ୍କୁ ସହଯୋଗ କରୁଥିଲେ ଚକ୍ରପାଣି ଦାସ ଏବଂ ଲିଙ୍ଗରାଜ ନନ୍ଦ । ୧୯୩୫ ବେଳକୁ ଏହି ଦଳରେ ଯୋଗଦେଲେ ବାଉରିବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି । ଆର୍ଟ ଥିଏଟର ଭାଙ୍ଗିଗଲା ପରେ ଏହି ଦଳରେ ଯୋଗଦେଲେ ମାଷ୍ଟର ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମାଣିଆ । ଅପେରାରୁ ନାଟକ ଆଡ଼କୁ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡଳୀ' ମନ ବଳାଇଲା । ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାର ନାମ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ରହିଲା 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଥିଏଟର' । ଏଥିରେ କଳାକାରମାନଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ଅଧିକ ହେବାରୁ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଥିଏଟର ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହେଲା ୧୯୪୫ରେ । ପୁରୀଠାରେ ଥିଏଟର ଦଳ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା 'ଏ' ଗ୍ରୁପ୍ ଏବଂ କଟକଠାରେ ଥିଏଟର ଦଳ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା 'ବି' ଗ୍ରୁପ୍ ନାମରେ ନାମିତ ହେଲା । 'ବି' ଗ୍ରୁପ୍‌ର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ହେଉଛି ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ମ୍ୟାନେଜର' । ୧୯୬୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହୁ କଷ୍ଟରେ ଏହି ଥିଏଟର ତିଷ୍ଠି ରହିଥିଲା । ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ କଳହ ଏବଂ କଳାକାରମାନଙ୍କ ଅନୁଷ୍ଠାନ ତ୍ୟାଗ ଫଳରେ ଏହା ଭାଙ୍ଗିଗଲା । ଏଠାରେ ଏବେ ସାମୟିକଭାବେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଚାଲିଛି । 'ବି' ଗ୍ରୁପ୍ ମଞ୍ଚଟି ଅର୍ଦ୍ଧଭଗ୍ନ ଅବସ୍ଥାରେ ପଡ଼ିରହିଛି । ଏହାର ପୁନରୁଦ୍ଧାର କରାଗଲେ ଭଲ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିବ । 'ଏ' ଗ୍ରୁପ୍‌ର ଅବସ୍ଥା ସେହିପରି । କାଁ ଭାଁ କ୍ୱଚିତ୍ ଏହା ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଛି ।

ଅଭିନୟକୁ ଜୀବିକା ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିଥିବା କାଳୀଚରଣ ବାରିପଦାରୁ ଫେରି ପୁରୀରେ ଥିବାବେଳେ ଏକ ରାସଦଳ ଗଢ଼ିଥିଲେ । ସେ ୧୯୨୯ରେ ଗଢ଼ିଲେ 'ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ ନାଟ୍ୟସଂଘ' । ଏହା ୧୯୩୯ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରାସଲୀଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ଆସିଛି । ୧୯୩୯ରେ କାଳୀବାବୁ ଏହି ରାସଦଳକୁ ଏକ ଥିଏଟରରେ ପରିଣତ କରି ଏହାର ନାମ ରଖିଲେ 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ' । ଉତ୍କଳର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସରେ 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର୍ସ' ଏକ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲା । ଏହି ଥିଏଟର

୧୯୪୯ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବହୁ କଷ୍ଟରେ ବଞ୍ଚିରହିଥିଲା । ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା ଗ୍ରୁପର ଗଠନ ଏହା ପାଇଁ କାଳ ହେଲା । ଏଥିରୁ ଅନେକ କଳାକାର ବାହାରି ଯାଇ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣାରେ ଯୋଗଦେଲେ । ୧୯୪୨ ଶେଷଭାଗକୁ କଟକର ମାଣିକଘୋଷ ବଜାରରେ କେତେକ ଉତ୍ସାହୀ ଯୁବକଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା 'ଭାରତୀ ଥିଏଟର' । ଏହାର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ହେଉଛି ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଅଭିମାନ' ।

କଟକ ଜିଲ୍ଲାର ଧର୍ମଶାଳାଠାରେ ଯୋଗୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ପଣ୍ଡା ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ ୧୯୪୧ରେ 'ଦୁର୍ଗାମଣି ଥିଏଟର' । ତିନିବର୍ଷ ଥିଲା ଏହାର ଆୟୁଷକାଳ । ୧୯୪୩ରେ ବାରିପଦାଠାରେ କଳାପ୍ରିୟ ବ୍ୟକ୍ତି ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ଦାଶ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ 'ନିଉ ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର' । ମାତ୍ର ଦୁଇବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ଦଳ ଭାଙ୍ଗିଗଲା । ୧୯୪୫ରେ ଓଲସିଂର ଜମିଦାର ଦାଶରଥି ପଟ୍ଟନାୟକ 'ଶାନ୍ତି ଥିଏଟର' ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରନ୍ତି । ବର୍ଷକ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ଭୁଷୁଡ଼ିପଡ଼େ । ବରଗଡ଼ର ଜଣେ ବ୍ୟବସାୟୀ ଅପର୍ତ୍ତି ପାଣିଗ୍ରାହୀ ୧୯୪୬ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ 'ନାଟ୍ୟ ମନ୍ଦିର' । ପଶ୍ଚିମ-ଓଡ଼ିଶାର ଏହି ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚ ଦୁଇବର୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ବିଲୟ ଭଜିଲା । ଏହି ସମୟରେ ପଶ୍ଚିମ -ଓଡ଼ିଶାର କଳାହାଣ୍ଡିର ଭବାନୀପାଟଣାଠାରେ ଜଣେ ମୁସଲମାନ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ସହାୟତାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା 'ଆଦିଲ ଥିଏଟର' । ଆର୍ଥିକ ଅନାଟନର ଶିକାର ହୋଇ ଏହି ସଂସ୍ଥା ସ୍ୱଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଭାଙ୍ଗିଗଲା ।

୧୯୪୬ ମସିହାରେ ପୁରୀଠାରେ ଜଗନ୍ନାଥ ମହାନ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ 'ଜଗନ୍ନାଥ ଥିଏଟର' । ଏହା ଦକ୍ଷିଣପାର୍ଶ୍ୱ ମଠବେଢ଼ା ମଧ୍ୟରେ ନିର୍ମାଣ କରାଯାଇଥିଲା । କଳାକାର ଏବଂ ମାଲିକ ବିବାଦରୁ ଏହି ସଂସ୍ଥା ଭୁଷୁଡ଼ି ପଡ଼ିଲା ୧୯୨୨ରେ କଟକର କାଠଗଡ଼ାସାହିରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ 'ଉମାକାନ୍ତ ସମିତି', ୧୯୩୦ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଞ୍ଚିରହି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର, ଭିକାରୀଚରଣଙ୍କ କେତେକ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିଲା । ୧୯୨୦ ରୁ ୧୯୫୦ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ ବହୁ ସୌଖୀନ ସଂସ୍ଥା ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- ପଶ୍ଚିମ ଓଡ଼ିଶାର ଗାଙ୍ଗପୁର ଥିଏଟର (ଗାଙ୍ଗପୁରଠାରେ), ରଣପୁରର 'ରଣପୁର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' (୧୯୨୩), 'କଟକ ଅମଲା କ୍ଲବ୍' (୧୯୨୬), 'କଟକ ଜୁନିଅର ଆମେଚର କ୍ଲବ' (୧୯୨୪), 'ପି.ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ଡ଼ି., କ୍ଲବ', କଟକ (୧୯୨୮) ଇତ୍ୟାଦି । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ବିଭିନ୍ନ ଗଡ଼ଜାତରେ ରାଜକୀୟ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ବଞ୍ଚିରହିଥିଲା କେତେକ ଗଡ଼ଜାତ ମଞ୍ଚ ଯଥା- ବୁଗୁଡ଼ା, ଭଞ୍ଜନଗର, ପୋଲସରା, ପାରଳା,

ବୋଇରାଣୀ, ଚିକିଟୀ, ଖଲିକୋଟ, ଜୟପୁର, ନୀଳଗିରି, କନିକା ଇତ୍ୟାଦି ।

୧୯୪୬-୪୭ ମସିହାରେ କଟକରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା ଅନ୍ୟତମ ଥିଏଟର । ଏହାର ନାମ ହେଲା 'ରୂପଶ୍ରୀ ଥିଏଟର' । 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା' ଏବଂ 'ଓଡ଼ିଶା ଥିଏଟର'ରୁ ବାହାରି ଆସିଥିବା କେତେଜଣ କଳାକାରଙ୍କୁ ନେଇ ପରିଚାଳକ ସୁରେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ ଗଢ଼ିଥିଲେ ଏହି ଥିଏଟର । ଏହାର ମଞ୍ଚ ପ୍ରସ୍ତୁତି କରିଥିଲେ 'ରୂପଭାରତୀ ପ୍ରାଇଭେଟ୍ ଲିମିଟେଡ୍' ନାମକ ଏକ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ସଂସ୍ଥାର କର୍ତ୍ତୃପକ୍ଷ । ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ବିବାଦ ତେଜିବାରୁ, ସୁରେନ୍ଦ୍ରବାବୁ ଏହାକୁ ବନ୍ଦ କରିବାକୁ ବାଧ ହେଲେ । ନାଟ୍ୟକାର ଲକ୍ଷ୍ମୀଧର ନାୟକ ଆଗେଇ ଆସି ଏହି ସଂସ୍ଥାକୁ ଷୋହଳମାସ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଥିଲେ । ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ଏହି ଥିଏଟର ୧୯୫୧ ମଧ୍ୟଭାଗ ବେଳକୁ ଭାଙ୍ଗିଗଲା । ୧୯୫୦ ବେଳକୁ 'ରୂପଶ୍ରୀ ଥିଏଟର'ର ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା ଚାଉଳିଆଗଞ୍ଜ ପୋଷ୍ଟଅଫିସ୍ ସାମ୍ନା ବର୍ଦ୍ଧମାନ କମ୍ପାଉଣ୍ଡକୁ ଲାଗି । ଜଣେ ମାରୱାଡ଼ି ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କଠାରୁ ତାଙ୍କ ଗୋଦାମଘର ଭଡ଼ାରେ ଆଣି ଗଢ଼ାଯାଇଥିଲା 'ରୂପଶ୍ରୀ ପେଣ୍ଡାଲ' ।

୧୯୫୧ରେ ଭାଙ୍ଗିଗଲା ରୂପଶ୍ରୀ । ରୂପଶ୍ରୀ ଏବଂ ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣାର କେତେକ ନୂତନ ଉତ୍ସାହରେ ଗଢ଼ିଲେ 'ଜନତା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' । ଏହା ଜନ୍ମନେଲା ୧୯୫୩ ମସିହା ଅକ୍ଟୋବର ୧୭ ତାରିଖ ଦିନ, ଠିକ୍ ଯେଉଁଠି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା କାଳୀବାବୁଙ୍କ 'ଓଡ଼ିଶା ଥଏଟର୍ସ' । ସେତେବେଳେ 'ଜନନା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର' ପ୍ରାଥମିକ ବ୍ୟୟଭାର ତତ୍କାଳୀନ ଶିଳ୍ପପତି ବିଜୁପଟ୍ଟନାୟକ ବହନ କରିଥିଲେ । ପୁନର୍ବାର ସେହି ଅଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ କନ୍ଦଳକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଜନତା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟ ଭୂଷୁଡ଼ି ପଡ଼ିଲା । ୧୯୬୦ରେ ଏହା ରେଜିଷ୍ଟ୍ରଭୁକ୍ତ ହେଲା । ଏହାର ପରିଚାଳନା ଦାୟିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ଅବନୀ କୁମାର ବରାଳ । ଜନତାଦଳରୁ କିଛି କଳାକାର ବାହାରି ଆସି ଗଢ଼ିଲେ ଆଉ ଏକ ନୂଆ ଦଳ । ନାମ ହେଲା 'କଳାଶ୍ରୀ ଥିଏଟର' । ୧୯୬୬ ମସିହା ଏପ୍ରିଲ ୧୮ ତାରିଖରେ ଏହା ଜନ୍ମନେଲା ଉତ୍କଳ ସ୍ମୃତିକଳା ମଣ୍ଡପକୁ ଲାଗି । ଦୋଳମୁଣ୍ଡାଇ ଛକରୁ ବାଦାମ୍‌ବାଡ଼ି ବସ୍‌ଷ୍ଟାଣ୍ଡକୁ ଗଲାବାଟରେ ଡାହାଣପଟେ ଏହି ମଞ୍ଚଟି ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ଉଦୟନାଥ ମିଶ୍ର, ଉମାକାନ୍ତ ପ୍ରହରାଜ, ନାରାୟଣ ମହାପାତ୍ର ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା ଏହି ମଞ୍ଚ ଦୀର୍ଘସ୍ଥାୟୀ ହୋଇପାରିଲା ନାହିଁ । ସତୁରି ଦଶକର ପ୍ରଥମ ପାଦରେ ଏହା ବିଲୟ ଭଜିଲା ସେଇ ଏକା କାରଣ ପାଇଁ । ବୋଧହୁଏ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଓଡ଼ିଶାର ଶେଷ ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚ । ଏହି ମଞ୍ଚରେ ବହୁ ଉପନ୍ୟାସର ନାଟ୍ୟରୂପ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି । ଯଥା- 'ମାଟିର ମଣିଷ', 'ଶାସ୍ତି', 'ହିଡ଼ମାଟି',

'ଛ'ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ' (ଚମ୍ପା) ।

ଏହା ବ୍ୟତୀତ ବାଲେଶ୍ୱରଠାରେ ୧୯୬୫ ମସିହା ବେଳକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା 'ଶ୍ରୀମା ଥିଏଟର' । ଏହାର ପରମାୟୁ ଗୋଟିଏ ବର୍ଷ । ଭୁବନେଶ୍ୱରରେ ନାଟ୍ୟକାର କମଳଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ୧୯୬୬ରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା 'ଏକାମ୍ର ଥିଏଟର୍ସ' । କମଳବାବୁଙ୍କ କେତୋଟି ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରି ଏହା ମଧ୍ୟ ବିଲୟ ଭଜିଲା ୧୯୭୨ ବେଳକୁ । ବ୍ରହ୍ମପୁର ଜି.ପି.ଓ ନିକଟରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା 'ଉତ୍କଳ ଥିଏଟର୍ସ' । ବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ଖୋର୍ଦ୍ଧାଠାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା 'ଶୈଳବାସିନୀ ପେଣ୍ଡାଲ' । ବର୍ତ୍ତମାନ ଏଠାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଛି 'ପ୍ରିୟା ସିନେମା ହଲ୍' । ବରୁଣାଇ ଦେବୀ 'ଶୈଳବାସିନୀ'ଙ୍କ ନାମାନୁସାରେ ଏହି ପେଣ୍ଡାଲ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା ।

ବାଲେଶ୍ୱର ସହରର ମଧ୍ୟସ୍ଥଳୀରେ ଥିବା ମିର୍ଜାପୋଖରୀର ପୂର୍ବପାର୍ଶ୍ୱରେ ୧୮୯୮ରେ 'ରାଧାଗୋବିନ୍ଦ ଥିଏଟର' ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହାର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଥିଲେ ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ମିଶ୍ର । ବାଲେଶ୍ୱରର କେତେଜଣ ଯୁବକ ଧୀରେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଘୋଷ, ଅମୃତଲାଲ କର, ଅବିନାଶ ଚନ୍ଦ୍ର ସେନ ଓ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଶ୍ରୀଶଚନ୍ଦ୍ର ଦେ'ଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଏହି ସହରର ବାରବାଟୀ ଗ୍ରାମରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇଥିଲା ଜୁଭେନାଇଲ ଥିଏଟର' ୧୯୧୬ରେ । ଏହାର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ଥିଲା ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ରାୟଙ୍କର 'ଚନ୍ଦ୍ରଗୁପ୍ତ' । 'ଜୁଭେନାଇଲ ଥିଏଟର'ର ସାଫଲ୍ୟ ବାଲେଶ୍ୱରରେ ହଇଚଇ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଫଳତଃ ଏଠାକାର ଏକ ଯାତ୍ରାଦଳ ତତ୍ପୂଦଳ ଥିଏଟରରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥିଲା ୧୯୨୫ରେ । ଏହାର ନାମ ରହିଥିଲା 'ଭାରତୀ ଥିଏଟର' । ବାରବାଟୀସ୍ଥ ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନରେ ନାରୀଭୂମିକାରେ ସ୍ତ୍ରୀମାନେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ବାଲେଶ୍ୱରର ବଟେଶ୍ୱର ଗ୍ରାମରେ ଧୀରେନ୍ ଘୋଷ, ଅଟଳ ବିହାରୀ ମହାପାତ୍ର ଏବଂ ସତ୍ୟବାଦୀ ଅଡ୍ୟଙ୍କ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଲା 'ରାଜଲକ୍ଷ୍ମୀ ଥିଏଟର' । ଜମିଦାର ସାମନ୍ତ ରାଧାପ୍ରସନ୍ନ ଦାସଙ୍କ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ତାଙ୍କ ପ୍ରାସାଦ ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ୧୯୩୦ରୁ ୧୯୩୫ ମଧ୍ୟରେ ସୁନହଟ ଗ୍ରାମରେ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଛି 'ସୁନହଟ ଥିଏଟର' ବହୁ ନାଟକ । ବାଲେଶ୍ୱରର ନରେନ୍ଦ୍ରନାଥ ସରକାରଙ୍କ ପରିବାରରେ ଏକପ୍ରକାର ଥିଏଟର ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥିଲେ । ସରକାରଙ୍କ ଗୃହ ପ୍ରାଙ୍ଗଣରେ ଥିବା ମଞ୍ଚରେ ବହୁ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି । ନୀଳଗିରିର ରାଜା ମର୍ଦ୍ଦରାଜ କିଶୋର ଚନ୍ଦ୍ର ହରିଚନ୍ଦନ ନିଜ ଦରବାରରେ ଏକ ନାଟ୍ୟମନ୍ଦିର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ନାଟକ ଅଭିନୟ କରାଇଥିଲେ । ୧୯୩୦ରୁ ଗଡ଼ଜାତ ମିଶ୍ରଣଯାଏ ଏଠାରେ ବହୁନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୋଇଛି ।

କେତେଜଣ ତରୁଣ କଳାକାରଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ୧୯୫୧ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ 'ନାଟ୍ୟଶ୍ରୀ' ଅନୁଷ୍ଠାନ । ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି । ୧୯୩୨ରେ ବାଲେଶ୍ୱରରେ କବିରାଜ ମିହିର କୁମାର ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା 'ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟସଂଘ' ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇ ୫୦ରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ଏହି କବିରାଜ ମହାଶୟଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ୧୯୪୩ରେ 'ବଳାଙ୍ଗୀ ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଲବ' ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଯାଇଥିଲା । ଦାମୋଦରପୁର ଗ୍ରାମରେ ଏହାର ଏକ ମୁକ୍ତ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ରହିଛି ।

କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ର ନିଜ ଗ୍ରାମ ତାଳପଦାଠାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ 'ଗୋପୀନାଥ ନାଟ୍ୟ ସମାଜ' । ଭଦ୍ରଖ ଆଖପାଖ ଅଞ୍ଚଳରେ ବହୁ ନାଟ୍ୟଦଳ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ମଙ୍ଗଳପୁରର ରାଜା ଉମାକାନ୍ତ ଦାସ ବୈରୀଗଞ୍ଜନ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ଯାତ୍ରାଦଳ 'ମହାପ୍ରଭୁବାଡ଼ିଆ' । ଖୋଲା ପଡ଼ିଆରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା ଏହି ଦଳଦ୍ୱାରା । ବାଲେଶ୍ୱର ବହୁ ଯାତ୍ରାଦଳ ସେମାନଙ୍କର ସ୍ଥିତିକୁ ଅଦ୍ୟାବଧି ବେଶ୍ ମଜଭୁତ୍ କରିପାରିଛନ୍ତି ।

ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ତଥା ନାଟକର ପ୍ରସାର କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗଞ୍ଜାମର ଦାନ ଅତୁଳନୀୟ । 'ସାଙ୍ଗ୍‌ଲୀ ଥିଏଟର'ର ଆଗମନ ପରେ ଗଞ୍ଜାମରେ ନାଟକ ପ୍ରତି ନିଶା ବଢ଼ିଗଲା । ଫଳତଃ ପାରଳାଖେମୁଣ୍ଡି, ପୁରୁଷୋତ୍ତମପୁର, ପିତଳ, ପୋଲସରା, ବୋଇରାଣୀ, ଖଲିକୋଟ, ବ୍ରହ୍ମପୁର, ଆସିକା, ଭଞ୍ଜନଗର, ଛତ୍ରପୁର ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାମାନ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ପୁରୁଷୋତ୍ତମପୁରଠାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା ଗୌରହରି ନାରାୟଣ ଦେବଙ୍କ ରଙ୍ଗାଳୟ ଏବଂ ମର୍ଦ୍ଦରାଜ ରଙ୍ଗାଳୟ । ପୂର୍ବଖଣ୍ଡ ପିତଳରେ ଗୌରହରି ରଙ୍ଗାଳୟ, ଧରାକୋଟ ପିତଳରେ ମଦନମୋହନ ରଙ୍ଗାଳୟ, ବୋଇରାଣୀରେ ମହାମୟୀ ରଙ୍ଗାଳୟ ଓ ଜଗନ୍ନାଥ ରଙ୍ଗାଳୟ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ପୋଲସରାର ଦୁଇଟିଯାକ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ହେଲା- ପାଟଣାବାଡ଼ ଏବଂ ଜଗନ୍ନାଥବାଡ଼ । ପୂର୍ବଖଣ୍ଡ ପିତଳର ପରିଚାଳକ ଥିଲେ ଦୋଳି ମହାପାତ୍ର ଏବଂ ଧରାକୋଟ ପିତଳରେ ଥିଲେ ମୋହନ ପଣ୍ଡା । ଧରାକୋଟ ପିତଳରେ ୧୯୧୭-୧୮ ବେଳକୁ ଆଉ ଏକ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା 'ରାଧାକୃଷ୍ଣ ରଙ୍ଗାଳୟ' ସ୍ଥାପିତ ହେଲା । ପିତଳରେ ଏହି ରଙ୍ଗାଳୟ ବନ୍ଦ ହୋଇଯିବା ପରେ ଏଠାରେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା 'କିଶୋରଚନ୍ଦ୍ର ନାଟ୍ୟସଂଘ' । ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ବ୍ୟବସାୟ ସୂତ୍ରରେ ନାରୀ ଅଭିନେତ୍ରୀଗଣ ଅଂଶ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ।

ପାରଳାଖେମୁଣ୍ଡିର ଦ୍ୱିତୀୟ ରାଜକୁମାର ପଦ୍ମନାଭ ଗଜପତିଙ୍କ 'ପଦ୍ମନାଭ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' (୧୮୯୬) ଓଡ଼ିଶା ପ୍ରଥମ ସ୍ଥାୟୀମଞ୍ଚ ବୋଲି ମାଗୁଣି ପଣ୍ଡା ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ପୁନାର ବାହପଟ କମ୍ପାନୀ ନାଟ୍ୟଦଳ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ପାରଳାର କଳାପ୍ରେମୀ ଗୋପୀନାଥ ନନ୍ଦଶର୍ମା, ଶ୍ୟାମସୁନ୍ଦର ରାଜଗୁରୁ, ଅପର୍ଣ୍ଣା ପଣ୍ଡା ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା- "ଶ୍ରୀରସିକ ପ୍ରାସାଦୌଃ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମନୋରଞ୍ଜନ ନାଟ୍ୟସଂଘ" । ୧୯୦୪ରେ ପିଳର ମୋହନ ପଣ୍ଡାଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ 'କେଶରୀ ରଙ୍ଗାଳୟ' ନାମକ ଭ୍ରାମ୍ୟମାଣ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହା କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ୧୯୧୨ ପୁରୁଷୋତ୍ତମପୁର ଠାରେ ନରସିଂହ ଦାସଙ୍କ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ଦେଓଭାଇଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ଏକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଜଗନ୍ନାଥ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ, ଦାମୋଦର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ବାଉରି ପାତ୍ର ଓ ବାୟାଜୀ ଚୌଧୁରୀ ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ୧୯୧୮ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଯାଇଥିଲା "ଗୌରହରି ରଙ୍ଗାଳୟ" । ପରେ ଏହାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥିଲେ ତାରିଣୀ ପାତ୍ର ଏବଂ ରାମହରି ପାତ୍ର ଏବଂ ଏହାର ନାମ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ରହିଥିଲା 'ରାଧାକୃଷ୍ଣ ରଙ୍ଗାଳୟ' ବୋଲି ମାଗୁଣି ପଣ୍ଡା ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ସମ୍ପ୍ରତି ଏହାର ନାମ ହେଉଛି 'କାମାକ୍ଷୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ' । ଧରକୋଟରେ ରାଜାସାହେବ ପଦ୍ମନାଭ ସିଂହଦେବଙ୍କ ପିତା ବ୍ରଜକିଶୋର ସିଂହଦେବଙ୍କ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ପିତଳରେ ୧୯୩୨ରୁ ୧୯୩୫ ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଥମ ମହିଳା ରାସଦଳ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ରାସଦଳ "ଶ୍ରୀ କିଶୋର ଚନ୍ଦ୍ର ନାଟ୍ୟସଂଘ"ର ପରିଚାଳକ ଥିଲେ ମୋହନ ପଣ୍ଡାଙ୍କ କନିଷ୍ଠ ଭ୍ରାତା ରଘୁନାଥ ପଣ୍ଡା । ବୋଇରାଣୀଠାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା 'କଳାବିକାଶ କେନ୍ଦ୍ର'ର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ଥିଲେ ତାରିଣୀ ଚରଣ ପ୍ରାତ୍ର ।

ଭାବାନୀପାଟଣା ରାଜା ବ୍ରଜମୋହନ ଦେଓଙ୍କ ଶାସନକାଳରେ ୧୯୩୦ରେ ଏଠାରେ ପ୍ରଥମଥର ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୁଏ । ତାଙ୍କ ପୁତ୍ର ପ୍ରତାପ କେଶରୀ ଦେଓଙ୍କ ଶାସନକାଳରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରେ କଳାନୁଷ୍ଠାନ- "ବ୍ରଜମୋହନ ସାହିତ୍ୟ ସମିତି" । ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କୁ ନୂଆ ନାଟକ ଲେଖିବା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଦେବାପାଇଁ ପୁରସ୍କାରର ବନ୍ଦୋବସ୍ତ କରିଥିଲା । କଳାହାଣ୍ଡି ଜିଲ୍ଲାର ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟକ 'ପ୍ରକୃତ ବନ୍ଧୁ' ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ବ୍ରଜମୋହନଙ୍କ ବିବାହ ଉତ୍ସବବେଳେ ଅର୍ଥାତ୍ ୧୯୧୭ରେ । ଏହାର ରଚୟିତା ଥିଲେ ଭାବାନୀପାଟଣାସ୍ଥ ବ୍ରଜମୋହନ ଉଚ୍ଚ ଇଂରାଜୀ ବିଦ୍ୟାଳୟର ତତ୍କାଳୀନ ପ୍ରଧାନ ଶିକ୍ଷକ ଧର୍ମାନନ୍ଦ ତ୍ରିପାଠୀ । ମହାରାଜ ପାଲେସ୍‌ର ଆଗକୁ ଥିବା ପକ୍କାଘରକୁ ଲାଗିରହିଥିବା ଜନପଥର ଅପରପାର୍ଶ୍ୱରେ ଥିଲା ଏକ ଘଣ୍ଟାଘର । ଏହାର ସମ୍ମୁଖରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ପ୍ରତାପକେଶରୀ ସେଠ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ

ନିଯୁକ୍ତି ଦେଇଥିଲେ ସ୍ୱନାମଧନ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ବଲାଇ ବାନାର୍ଜୀଙ୍କୁ । ୧୯୪୦ ରୁ ୧୯୪୬ ମଧ୍ୟରେ ଭବାନୀପାଟଣାର ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମଗ୍ର ଓଡ଼ିଶାରେ ବେଶ୍ ସୁନାମଅର୍ଜନ କରିଥିଲା । ଏହି ମଞ୍ଚରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକକୁ ଛାଡ଼ି ବହୁ ଅନୁବାଦ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଅଭିନେତା ଅସରଫ୍ ଅଲ୍ଲୀ ଖାଁଙ୍କ ପିତା ଆଦିଲ ଖାଁ 'ଆଦିଲ ଥିଏଟର' ନାମକ ଏକ ଥିଏଟର ଗଢ଼ିଥିଲେ । ଏହା ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲା । ୧୯୪୭ ପରେ ଏହି ଦଳ ମଧ୍ୟ ବିଲୟ ଭଜିଲା । ଭବାନୀପାଟଣାରେ ୧୯୫୦ରେ ଉଦୟନାଥ ନନ୍ଦଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଲା 'ଉଦୟ ନାଟ୍ୟସଂଘ' । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଭାଙ୍ଗିଗଲା ପରେ ଏଠାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ବହୁ ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚ ବା କ୍ଲବ୍ । ଏମାନେ ସାମୟିକ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଆସୁଛନ୍ତି । ଏହି ଜିଲ୍ଲାର ବିଜୟା କ୍ଲବ, ଜିଲ୍ଲା କଳାପରିଷଦ, ଭାରତୀ ସଂଗୀତ ନାଟକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଆଦି ନାଟକର ପ୍ରସାର ଦିଗରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଉଦ୍ୟମ କରିଆସୁଛନ୍ତି । ଧର୍ମଗଡ଼, ଜୁନାଗଡ଼, ଖଡ଼ିଆଳ ନୂଆପଡ଼ା, କେସିଙ୍ଗା, ମଦନପୁର- ରାମପୁର, ଉତକେଲା, ମଥୁରା, ଜୟପାଟଣା, କୋକସରା, କର୍ଲା, ଚାରବାହାଲ ଆଦିର ସ୍ଥାନୀୟ କ୍ଲବଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତିବର୍ଷ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି ।

କୋରାପୁଟ ଜିଲ୍ଲାରେ ସର୍ବପ୍ରଥମ ନାଟକ 'ବାଣାସୁର ବଧ' ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ୧୯୩୧-୩୨ରେ ଜୟପୁରଠାରେ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିବା ଏହା ପ୍ରଥମ ନାଟକ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଜୟପୁରର ରାଜା ବିକ୍ରମଦେବ ବର୍ମା ୧୯୩୨ରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥିଲେ 'ଜଗନ୍ନମିତ୍ର ନାଟକ ସଂଘ' । 'ବାଣାସୁରବଧ' ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୩୩ରେ ବିକ୍ରମଦେବ "ଜଗନ୍ନମିତ୍ର କଳାମନ୍ଦିର" ନାମରେ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟ ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ଏହା ସିନେମାହଲରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଛି । ୧୯୩୨ରୁ ୧୯୫୫ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ପ୍ରତିବର୍ଷ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି ସାମୟିକ ଭାବେ । ୧୯୩୬-୩୭ ବେଳକୁ ଜୟପୁରରେ ଆଉ ଏକ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଗଢ଼ି ଉଠିଲା ଚନ୍ଦ୍ରମୋହନ ସିଂହଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ । ଏହାର ନାମ ହେଉଛି "ଜଗନ୍ନମୋହନ ନାଟକ ସମାଜ" । ଶିକ୍ଷକ କୃପାସିନ୍ଧୁ ମିଶ୍ରଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ୧୯୩୬ରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା ଅନ୍ୟ ଏକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ କୋଟପାଡ଼ଠାରେ । 'ନଳଦମୟନ୍ତୀ'ର ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ରହିଛି । ୧୯୬୦ ପରେ କୋରାପୁଟ, ଜୟପୁର, ରାୟଗଡ଼ା, ନବରଙ୍ଗପୁର ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ସ୍ଥାନୀୟ କ୍ଲବ, ସାଂସ୍କୃତିକ ଅନୁଷ୍ଠାନଗୁଡ଼ିକ ବରାବର ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରି

ଆସୁଛନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଇତିହାସକୁ ସମ୍ବଲପୁର ଅଞ୍ଚଳର ଯଥେଷ୍ଟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଏଠାକାର ଏକ ସ୍ମରଣୀୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ ହେଉଛି "ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳା ନାଟ୍ୟସଂଘ" । ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ କେବେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା ଏବଂ ଏହାର ପ୍ରଥମ ନାଟକର ବିବରଣୀ ବିଷୟରେ ଏଯାଏ କିଛି ତଥ୍ୟ ମିଳିନି । ତେବେ ଏହା ବଲଙ୍ଗୀ ଥିଏଟର୍ସ'ର ସମସାମୟିକ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ୧୯୨୦-୨୨ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ 'ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର' ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ସମ୍ବଲପୁରରେ ନାଟକ ପ୍ରସାର ଦିଗରେ ନନ୍ଦପଡ଼ାର ମିଶ୍ର ପରିବାର (ନୀଳମଣି ମିଶ୍ର) ଏବଂ ଝାଡୁଆ ପଡ଼ାର ପୂଜାରୀ ପରିବାର (ଜନାର୍ଦ୍ଦନ ପୂଜାରୀ) ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳା ନାଟ୍ୟସଂଘ ପରିବେଷିତ 'ଉତ୍ତରା' ନାଟକରେ ୧୯୫୨ରେ ପ୍ରଥମ କରି ରକ୍ଷଣଶୀଳ ପରିବାରର ଝିଅମାନେ ଏଠାରେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ୧୯୫୩-୫୪ ବେଳକୁ ଅନୁଷ୍ଠାନର ନାମ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇ ରଖାଗଲା 'ଚିତ୍ରୋତ୍ପଳା କଳା ପରିଷଦ' । ୧୯୫୫ରେ 'ଆକବର ରାଏ' ନାଟକରେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଏଠାରେ ନାରୀଚରିତ୍ରରେ ନାରୀମାନେ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସମ୍ବଲପୁରୀ ଭାଷାରେ ପ୍ରଥମ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ 'ଗୌନ୍ତିଆ ବାବୁ' ଅଭିନୀତ ହୁଏ ୧୯୫୭ରେ ।

ସମ୍ବଲପୁର ଅଞ୍ଚଳର ଆଉ କେତୋଟି ନାମକରା ତଦାନୀନ୍ତନ ଅନୁଷ୍ଠାନ ହୋଇଛି - ଶିଳ୍ପୀ, ସୁରେଶ୍ୱରୀ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରିଷଦ, ପଣ୍ଡିତ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ସାଂସ୍କୃତିକ ପରିଷଦ, ପ୍ରଗତି ସଂଘ, ରଙ୍ଗଭୂମି ଇତ୍ୟାଦି । ବାମଣ୍ଡା ଗଡ଼ଜାତ ବା ଆଜିର ଦେବଗଡ଼ଠାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ଅନେକ ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ । ୧୯୧୭-୧୮ ବେଳକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ ଦିବ୍ୟଶଙ୍କରଙ୍କ 'ଗାଙ୍ଗେୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ', ଶଶୀଭୂଷଣ ଦେବଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ୧୯୨୫ରେ ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ ରାମଗୋପାଳଙ୍କ ନାଟ୍ୟସଂଘ, ୧୯୩୩ରେ ଗୋପୀ କିଶୋର ସଂଘ ସ୍ଥାପନ ହୁଏ । ଗାଙ୍ଗେୟ ମଞ୍ଚର ନାମ ଏବେ ଦିବ୍ୟଶଙ୍କର ନାଟ୍ୟସଂଘ ହୋଇଛି । ଆଜିର ବଲାଙ୍ଗୀର ହେଉଛି ପୂର୍ବତନ ପାଟଣା ଗଡ଼ (ଷ୍ଟେଟ)ର ରାଜଧାନୀ ଥିଲା । ଏଠାରେ ମଞ୍ଚ ଏବଂ ନାଟକର ପାଣିପାଗ ମଧ୍ୟ ମାନ୍ଦା ନଥିଲା । ଏଇ ସହରରେ ଆଉ ଏକ ସାଧାରଣ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ପୁରୁଣା ଏବଂ ନୂଆ ରାଜନଅର ଓ ଡାକ୍ତରଖାନା ବାହାରେ ଥିବା ବଡ଼ କୋଠାଘରେ । ଏହାର ନାମଥିଲା ଜର୍ଜ ଲିଟରାରୀ ଆଣ୍ଡ ସୋସିଆଲ କ୍ଲବ, (ଜି.ଏସ୍.ଏଲ୍. କ୍ଲବ) । ମହାରାଜା ପୃଥ୍ୱୀରାଜ

ସିଂହ ଥିଲେ ଏହାର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା । ପାଟଣା ଷ୍ଟେଟର ତତ୍କାଳୀନ ଦେଓ୍ୱାନ ବାଳମୁକୁନ୍ଦ ବହିଦାରଙ୍କ ପ୍ରେରଣାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ପୃଥ୍ୱୀରାଜ ହାଇସ୍କୁଲରେ ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଳବ ଏବଂ ଜି.ଏଲ୍.ଏସ୍. କ୍ଳବର ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଳବ (ପି.ଆର. ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଳବ) ।

ଉଭୟ ନାଟ୍ୟାନୁଷ୍ଠାନ ବଲାଙ୍ଗୀରବାସୀଙ୍କ ନାଟ୍ୟପିପାସାକୁ ଚରିତାର୍ଥ କରିଥିଲା । କ୍ଳବ୍‌ଘରେ ଡ୍ରାମାର ସମସ୍ତ ଉପକରଣ ରହୁଥିଲା । ଏହାର ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଉଦ୍‌ଗାତା କହନ୍ତି- "କ୍ଳବ୍ ଘରର ଚାରିପାଖେ ବିଶାଳ ହତା । ତହିଁରେ ଆଗପଟେ ଐଶାନ୍ୟ କୋଣରେ ଏବଂ ପଛପଟେ ଦକ୍ଷିଣକୁ ୫୦/୬୦ ଫୁଟ ଦୀର୍ଘ ଦୁଇଟି ଗାତ କାହିଁ କେଉଁକାଳରୁ ରହିଛି । ଗାତର ଗୋଟିଏ ପାଖକୁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଉଚ୍ଚବେଦୀ । ଅସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ତିଆରି କରିବାରେ ଏହି ନକ୍ସା ସ୍ଥାୟୀ ଭାବରେ ରହିଛି । କାଠବାଉଁଶ ଦଉଡ଼ି ସାହାଯ୍ୟରେ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ତିଆରି କରିବା ପରେ ସିନ୍ ଉଇଙ୍ଗ୍‌ସ ଖଞ୍ଜି, ଆଲୋକ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରିବାକୁ ହୁଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ପଡ଼େ ଟାଇପୁଲିନ୍ । ଗାତ ହୁଏ ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀୟ ପ୍ରେକ୍ଷକମାନଙ୍କ ସ୍ଥାନ ଆଉ ପଛକୁ ବସନ୍ତି ତଳଶ୍ରେଣୀରେ ଆସିଥିବା ଦର୍ଶକ । ହୁଇସିଲ୍ ବାଜେ, ହାରମୋନିୟମ ସହିତ ଖଣ୍ଡିଏ ପିଆନୋ ମଧ୍ୟ ଥିଲା । ମୋଟାମୋଟି ଏଇଭଳି ହୁଏ ସେ ନାଟକ । (ଓଡ଼ିଆ ଲୋକନାଟ୍ୟ- ୧୯୭୭, ପୃ୩୪୩- ରାଉରକେଲା କଲଚରାଲ ଆକାଡ଼େମୀର ସଂକଳନ) ।

ପି.ଆର.ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଳବ୍ ପ୍ରତିବର୍ଷ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରେ । ଏହି କ୍ଳବ୍‌ର ତତ୍କାଳୀନ ସଭ୍ୟ ତଥା କର୍ମକର୍ତ୍ତାମାନେ ଥିଲେ ଉଦୟନାଥ ମିଶ୍ର, କପିଳେଶ୍ୱର ମିଶ୍ର, ବିଦ୍ୟସିଂହ ନାୟକ, ମଧୁସୂଦନ ସ୍ୱାଇଁ, ଶିବପ୍ରସାଦ ସାହାଣୀ, କୈଳାସ ଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର, ବଂଶୀଧର ମିଶ୍ର, ପ୍ରହ୍ଲାଦ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଲିଙ୍ଗରାଜ ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରମୁଖ । ପୃଥ୍ୱୀରାଜ ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଳବର ଉପକରଣ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ନାଟ୍ୟଦଳର ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେବାରେ କୌଣସି ବାଧା ନଥିଲା । ଉଚ୍ଚଶ୍ରେଣୀର ଲୋକଙ୍କୁ ଆପ୍ୟାୟିତ କରୁଥିଲା ମଞ୍ଚନାଟକ । ସାଧାରଣ ଜନତାଙ୍କୁ ଅମୋଦ ଦେଉଥିଲା ମୁକ୍ତମଞ୍ଚ ସୁଆଙ୍ଗ । 'ବଲାଙ୍ଗିର ନାଚପାର୍ଟି'- ଏଦିଗରେ ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାମ । ୧୯୩୧ ବେଳକୁ ରାଜବାଟୀ ସାମ୍ନା ପଡ଼ିଆରେ ଏକ ଅସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚରେ 'ସଂଯୁକ୍ତା' ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା ପି.ଆର. ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଳବ ଦ୍ୱାରା ରଘୁରାଜ ସିଂହଙ୍କ 'ବାଦଲମହଲ'ରେ ନିର୍ମିତ ମଞ୍ଚରେ କେତେଦିନ ଧରି ନାଟକ ଅଭିନୟ ଚାଲିଥିଲା । ପରେ ଏହାର ନାମ ହେଲା ଶୈଳଶ୍ରୀ

ରାଜପ୍ରାସାଦ । ୧୯୩୫-୩୭ରେ ଦେବ ମିଶ୍ରଣ ଆନ୍ଦୋଳନ ତେଜି ଉଠିଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ ପାଟଣାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା 'କଳିଙ୍ଗ ସାହିତ୍ୟ ସମିତି' । ଏହି ସମିତି ବାଲାଙ୍ଗିର ଡାକ୍ତରଖାନା ନିକଟସ୍ଥ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ମନ୍ଦିରର ନାଟମଣ୍ଡପରେ ଅଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରୁଥିଲେ । 'କଳିଙ୍ଗ ସାହିତ୍ୟ ସମିତି'ର ଦେଖାଦେଖି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା 'ନବୀନ ସାହିତ୍ୟସଂଘ' ଏବଂ 'ଅବସର ବିନୋଦନ ସାହିତ୍ୟ ସମିତି' । ଏ ଦୁଇଟି ଅନୁଷ୍ଠାନ ନାଟକ ଅଭିନୟର ବ୍ୟବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ କରୁଥିଲେ ।

୧୯୪୩-୪୪ ବେଳକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ ବଲାଙ୍ଗିରରେ ରାଜେନ୍ଦ୍ର କଲେଜ । ଏହି କଲେଜର ନାଟ୍ୟସଂସଦ ବଲାଙ୍ଗୀର ସହରର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଥିଲା । ୧୯୪୬ରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'କୋଶଳ କଳାମଣ୍ଡପ' । ଏହା ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ ଥିଲା, ଯାହାର ସମ୍ମୁଖ ତୋରଣର ପ୍ରସ୍ଥ ଥିଲା ୨୬ଫୁଟ, ୨୨ଫୁଟ ଚଉଡ଼ା, ଡ୍ରପ୍‌ସିନ ଏବଂ ୧୮ଫୁଟ ଚଉଡ଼ାର ୮/୧୦ଟି ସିନ୍ ମଧ୍ୟ ଥିଲା । କଳାମଣ୍ଡପ ମଞ୍ଚରେ ବହୁ ଦଳ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଛନ୍ତି । ଏହା ପରେ ପରେ ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଉଦ୍‌ଗାତା ଏବଂ ବସନ୍ତ କୁମାର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ ଏଠାରେ ଗଢ଼ିଉଠେ – ଆମେଚର ଡ୍ରାମାଟିକ୍ ଆସୋସିଏସନ' । ଏହାର ଅଭିନୀତ ନାଟକ 'ବିଂଶବର୍ଷ ପରେ' ର ପ୍ରଥମ କରି ବଲାଙ୍ଗିରର ଜଣେ ଅଭିନେତ୍ରୀ (ଭାନୁମତୀ ଦାସ) ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ୧୯୫୫ରେ ଗଢ଼ା ହୁଏ 'ନୃତ୍ୟ ସଂଗୀତ କଳାପରିଷଦ' । ବଲାଙ୍ଗିରର ପୋଲିସ୍ କ୍ଲବ ମଧ୍ୟ ବହୁ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଛି କଳାମଣ୍ଡଳ ମଞ୍ଚରେ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ବାଲାଙ୍ଗିର ବାହାରେ ପାଟଣାଗଡ଼, ଟିଟିଲାଗଡ଼, କଣ୍ଟାବାଞ୍ଜି, ସିନ୍ଧେକେଲା, ସଇଁତଳା, ବଙ୍ଗୋମୁଣ୍ଡା, କୁଟୁଲା, ଲୋହୀସିଂହା, ବେଲପଡ଼ା, ମଣ୍ଡଳ, ଆଗଲପୁର ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ବହୁ ସୌଖୀନ କ୍ଲବ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରି ଆସୁଛନ୍ତି । ସୋନପୁରର 'ବୀର ମିତ୍ରୋଦୟ କ୍ଲବ', 'ପ୍ରଗତି ସଂଘ' ଆଦିର ଅବଦାନ ନାଟ୍ୟପ୍ରସାର ଦିଗରେ ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ।

କେନ୍ଦୁଝର ଜିଲ୍ଲାରେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀମଞ୍ଚ ସମ୍ଭବତଃ ନଥିଲା । ଚମ୍ପୁଆ ଠାରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା- 'ବଳଭଦ୍ର ନାରାୟଣ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା' । ଏହି ସଂସ୍ଥାର ଅଧିକାଂଶ ନାଟକର ନିର୍ଦ୍ଦେଶନା ଦେଇଥିଲେ ଚଲାଇ ବାନାର୍ଜୀ । ଜିଲ୍ଲାରେ ବହୁ ସୌଖୀନସଂସ୍ଥା ଏଯାବତ୍ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିଆସୁଛନ୍ତି । ୧୯୩୩ରେ ଜନ୍ମଲାଭ କରିଥିଲା ଆନନ୍ଦପୁରଠାରେ 'ନୃସିଂହ ନାରାୟଣ ରାସ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା', ୧୯୩୮ରେ ଆନନ୍ଦପୁରର

'ପ୍ରାଣବଲ୍ଲଭା ପାଠାଗାର', ୧୯୩୭ରେ 'କେନ୍ଦୁଝର ଅମଲା କ୍ଲବ', ୧୯୬୮ରେ 'ଜିଲ୍ଲା କଲେକ୍ଟରିଏଟ୍ ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଲବ', ୧୯୭୨ 'ସେବା ମଙ୍ଗଳ ସଂସ୍ଥା' ୧୯୭୪ରେ 'ମିଳନୀ ସାହିତ୍ୟ ସଂସଦ', ୧୯୭୫ରେ 'ଗୋପାଳଜୀଉ ପାଠଗାର' ଆଦି ସଂସ୍ଥା ସାମୟିକ ଭାବେ ହେଉପଛେ ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରି ଆସୁଛନ୍ତି । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଜିଲ୍ଲାର 'ପ୍ରେମଲତିକା କଳାଭବନ', 'କେନ୍ଦୁଝର କଇଦି ସଂସ୍ଥା', 'ଷ୍ଟେଟବ୍ୟାଙ୍କ ଆସୋସିଏସନ', 'ଶିକ୍ଷାବିସ୍ତାର ପାଠାଗାର', କେନ୍ଦୁଝର କଲେଜ, ହାଇସ୍କୁଲ, ମାଇନିଂ ସ୍କୁଲ ଆଦିର ନାଟ୍ୟସଂସଦ ବିଭିନ୍ନ ସମୟରେ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରିଥା'ନ୍ତି । ଧର୍ମଶାଳା ବଜାରରେ 'ଶିକ୍ଷାବିସ୍ତାର ପାଠାଗାର' ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ମଞ୍ଚ, ଯେଉଁଠାରେ ବହୁ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଛି । ବଡ଼ବିଲ, ମାଟକମବେଡ଼ାଠାରେ ଥିବା କଳାମନ୍ଦିରର ଅବଦାନ ନାଟ୍ୟପ୍ରସାର ଦିଗରେ ବେଶ୍ ଉତ୍ସାହ ଜନକ ।

କଟକ ଜିଲ୍ଲାର କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ାରେ ନାଟକର ପରିପ୍ରସାର ବେଶ୍ ଉତ୍ସାହଜନକ ଥିଲା । ୧୯୧୧ ମସିହାରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ଜଗଦ୍ଦେବଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ସର୍ବପ୍ରଥମେ କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ାରେ ମଞ୍ଚର ସ୍ଥାପନ ହୁଏ । ପ୍ରଥମେ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକ 'ଆଲିବାବା' ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ମଞ୍ଚ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣବାବୁଙ୍କ 'ଗଣାମାହାଲ' (ସାନ କୋଠା) ବିନୋଦବିହାରୀ ଜୀଉଙ୍କ ହତା ମଧ୍ୟରେ ଥିଲା । ପରେ ସେଠାରେ 'ପ୍ରଦୀପ ଟକିଜ୍' ଗଢିଉଠିଥିଲା । ୧୯୧୭ରେ ମହନ୍ତ ରାମପ୍ରସନ୍ନ ରାମାନୁଜ ଦାସ ଏବଂ ଅମ୍ବିକା ପ୍ରସାଦ ବୋଷଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା 'ବଳଦେବ ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ' । ୧୯୨୫/୨୬ରେ କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ାରେ ରାୟସାହେବ ଦୋଳଗୋବିନ୍ଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ସ୍ଥାପନ ହୁଏ 'ୟୁନିଅନ ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ୍' । ୧୯୩୪ରେ ଧୂମାତ ଗ୍ରାମରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ଗୋବିନ୍ଦ ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ' ୧୯୩୫ରେ ନିକିରାଇ ଗ୍ରାମରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ଶ୍ରୀ ବନଦୁର୍ଗା ନାଟ୍ୟକଳା ସଂସଦ' ଏହି ଗ୍ରାମରେ ୧୯୪୮ରେ ଗଢ଼ି ଉଠେ 'ମହାବୀର ଡ୍ରାମାଟିକ କ୍ଲବ' । ପଟ୍ଟାମୁଣ୍ଡାଇଠାରେ ୧୯୪୩ରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ହରପାର୍ବତୀ ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ', କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ାର ନସଡ଼ିପୁରରେ ୧୯୪୪ରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ବନଦୁର୍ଗା ଡ୍ରାମାଟିକ୍ କ୍ଲବ' । ୧୯୪୬ରେ ବଡ଼କୋଠା ନିକଟସ୍ଥ ଜାଗାରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା 'ଗୋବିନ୍ଦ ଥିଏଟସ୍' । ଏହି ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚର ତତ୍ତ୍ୱାବଧାରକ ଥିଲେ ବନବିହାରୀ ଶ୍ରୀଚନ୍ଦନ ।

ବ୍ୟବସାୟିକ ମଞ୍ଚ ଭାଙ୍ଗିଗଲା ପରେ ଓଡ଼ିଶାର ନାଟକକୁ ଏକପ୍ରକାର ବଞ୍ଚାଇ

ରଖିଛନ୍ତି ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ । ୧୯୭୦ରୁ ୧୯୯୦ ମଧ୍ୟରେ ଛୋଟ ବଡ଼ ଅନେକ କ୍ଲବ୍ ବା ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ଏମାନେ ସାମୟିକ ଭାବେ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରୁଥିଲେ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଓଡ଼ିଶାର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ନାଟକ ପ୍ରତିଯୋଗିତାମାନ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇ ନାଟକର ସ୍ୱର ଏବଂ ସ୍ୱାକ୍ଷରକୁ ଜୀବିତ ରଖିପାରିଛି । ଏହି ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ଆୟୋଜକ ସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା 'ବି' ଗ୍ରୁପ୍' ଇଟକ, 'ରାଉରକେଲା କଲ୍‌ଚରାଲ ଆକାଡ଼େମୀ', 'ରାଜ୍ୟ ସଂଗୀତ ନାଟକ ଆକାଡ଼େମୀ', 'କାସାଣ୍ଡ୍ରା କ୍ଲବ' କେଉଁଝର, 'ଶିଳ୍ପୀ'-ଢେଙ୍କାନାଳ, 'ବିନ୍ଦୁବଳୟ'-ବାଲେଶ୍ୱର, 'ସଂଗୀତା'-ଜଟଣୀ, 'ନାଟ୍ୟକଳା ସଂସଦ'-ଦେବଗଡ଼ ଇତ୍ୟାଦି ।

ଯେଉଁ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ଓଡ଼ିଶାରେ ନାଟ୍ୟ ପାଣିପାଗକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ 'ସୃଜନୀ', 'ସଂକେତ', 'ଏବଂ ଆମେ', 'ସଂଗୀତା', 'ସବୁଜ' ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା, 'ସମାବେଶ', 'ଶିଳ୍ପୀ', 'ଶତାବ୍ଦୀର କଳାକାର', 'ଚକାଡ଼ୋଲା', 'ସ୍ରଷ୍ଟା', ନାଟ୍ୟକଳା ସଂସଦ', 'କଉସିକ ଥିଏଟର', 'ସ୍ମୃତି', 'ଆମେ ଓଡ଼ିଆ', 'କଚ୍ଛପ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ', 'କସ୍ତୁରୀ', 'ସୌଖୀନ କଳାକାର ସଂଘ', 'ଗଞ୍ଜାମ କଳାପରିଷଦ', 'ପଞ୍ଚମବେଦ', 'ସୃଷ୍ଟି', 'ଧର୍ମାତ୍ମା କଲ୍‌ଚରାଲ ଆସୋସିଏସନ୍', 'ଶ୍ରୀ ଥିଏଟର', 'ଅନ୍ୱେଷଣ', 'ଆକାମା ବୈ', 'ଫାଇଭଷ୍ଟାର', 'ତୁଳସୀ ଆସୋସିଏସନ', 'ଯାତ୍ରୀ', 'ମୁକ୍ତି', 'ନଟ', 'ଅଭିନୟ', 'ସ୍ୱଧର୍ମା', 'ଶିଳ୍ପାଶ୍ରୀ', 'ସବୁଜ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା', 'ଏକକ', 'ସପ୍ତର୍ଷି', 'ଦିଗନ୍ତ', 'ୟୁନାଇଟେଡ୍ ଆର୍ଟିଷ୍ଟ', 'ଆମେ ସୃଷ୍ଟି', 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ', 'ନବଗୁଞ୍ଜର', 'ଜଗନ୍ନାଥ', 'ମନନ', 'କଖଗ', 'କଳିଙ୍ଗ କଳା ପରିଷଦ', 'ଆରୋହୀ', 'ଶାଶ୍ୱତୀ', 'ଥିଏଟର ମୁଭ୍‌ମେଣ୍ଟ', 'ନଟରାଜ କଳା ପରିଷଦ', 'ଭଏସ୍' ମନନ, ଆରୋହଣ ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରଧାନ ।

କଟକରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ସୌଖୀନ ସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ 'ସୃଜନୀ', 'ସମାବେଶ', 'ୟୁନାଇଟେ ଆର୍ଟିଷ୍ଟ', 'ଫାଇଭଷ୍ଟାର', 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ', 'ସ୍ମୃତି', 'ଗୋଲଡ଼େନ କ୍ଲବ', 'ଶ୍ରଦ୍ଧାଞ୍ଜଳୀ' 'ଆମେ ଓଡ଼ିଆ', 'ପ୍ରିମିୟର କ୍ଲବ', 'ଶ୍ରୀ ଥିଏଟର', 'ଓମ୍ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା', 'ଆକାମା ବୈ' ଟାଲେଣ୍ଟସ' ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରଧାନ ।

ସୃଜନୀର ଜନ୍ମ ୧୯୬୪ରେ । ଏହି ସଂସ୍ଥା ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଥିବା ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ସାଗରମନ୍ଥନ', 'ଅମୃତସ୍ୟ ପୁତ୍ରଃ', 'ବନହଂସୀ',

ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କର 'ପ୍ରତାପଗଡ଼ର ଦି'ଦିନ' ଇତ୍ୟାଦି । 'ସ୍ମୃତି', ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାର ଜନ୍ମ ୧୯୮୩ରେ । ଏହା ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିଛି ସୋମନାଥ ପାଲଙ୍କ 'ରେବତୀ', ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ 'ଶିଥିଳ ଦୁକୂଳ', 'ପାଣ୍ଡୁର ବଳୟ' (ନାଟ୍ୟରୂପ) । କଟକର 'ଶ୍ରଦ୍ଧାଞ୍ଜଳୀ' ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା ପ୍ରମୋଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ତତ୍ତ୍ୱାବଧାନରେ, ଅଶୀଦଶକରେ । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି 'ଚଉକି', 'ଚୋର' ଇତ୍ୟାଦି । 'ଆମେ ଓଡ଼ିଆ'ର ସ୍ଥାପନ ହୁଏ ୧୯୮୪ରେ । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ ନାଟକ ପ୍ରଶ୍ନ, 'ତାମସୀତୃଷ୍ଣା', 'ଏ ଜନ୍ମର ତୀର୍ଥକ୍ଷେତ୍ର' ଇତ୍ୟାଦି । 'ଓମ୍ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା'ର 'ବାହାନା, ଗୋଲ୍ଡେନ କ୍ଲବ୍‌ର 'ସତର୍କ ସଂଘମିତ୍ରା', 'ଆକାମା' ବୈ ଟାଲେଣ୍ଟସର 'ଦୁଗ୍ଧଜାତ', 'ମଧୁବାବୁଙ୍କ କାଳିଆ ଘୋଡ଼ା', 'ସାରଳା ସଂକେତ'ର 'ବଡିଖୁଣ୍ଟ', 'ତୁଳସୀ କଲଚରାଲ ଆସୋସିଏସନ'ର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଆଦି ନାଟକ ।

ପୁରୀ ଜିଲ୍ଲାରେ ବହୁ ସୌଖୀନ ସଂସ୍ଥା ରହିଛି । ଭୁବନେଶ୍ୱରରେ ଯଥା- 'ସଂକେତ', 'ସୁଧର୍ମା', 'ଏକକ', 'ମନନ', 'ସବୁଜ', 'ଶତାବ୍ଦୀର କଳାକାର', 'ଏବଂ ଆମେ', 'ଉତ୍ତର ପୁରୁଷ', 'ମୁକ୍ତି', 'ଅନ୍ୱେଷଣ', ଆରୋହୀ, ଆରୋହଣ 'ନଟ', 'ଅଭିନୟ', 'ଦିଗନ୍ତ', 'ସପ୍ତର୍ଷି', 'ଯାତ୍ରୀ', 'ଜଗନ୍ନାଥ', 'ନବଗୁଞ୍ଜର', 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ', 'ଆମେ ସୃଷ୍ଟି', 'କଚ୍ଛପ' ଏବଂ 'ଏକାମ୍ର ଥିଏଟର ଇତ୍ୟାଦି । ସଂକେତର ଜନ୍ମ ୧୯୭୦ । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କ ମୃଗୟା ସମ୍ରାଟ ଆଦି । 'ଫ୍ରେଣ୍ଡ୍‌ସ ୟୁନିଅନ୍'ର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' (ମନୋରଂଜନ ଦାସ), 'ଶବବାହକମାନେ' (ବିଜୟ ମିଶ୍ର) 'ଶତାବ୍ଦୀର କଳାକାର'ର ଜନ୍ମ ୧୯୭୬ ମସିହା ଏପ୍ରିଲ ୧୮ତାରିଖ । ଏହାର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- ନିସ୍ତରଙ୍ଗ', 'କୁହୁଡ଼ି', 'ଯୁଗଜ୍ୟୋତି', 'ଅଶ୍ରୁନୁହେଁ ଅନଳ', 'ଦେଖ ବର୍ଷା ଆସୁଛି', 'ଅବତାର', 'କାର୍ତ୍ତବୀର୍ଯ୍ୟ ସଂହାର', 'ମହୀରାବଣ ବଧ', 'ଯାଦୁକର', 'ଦରଜା ଖୋଲିଦିଅ', 'ଲଚ୍ଛମା', 'ଛ'ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ', 'ରୁଦ୍ଧଦ୍ୱାର', 'ସାମ୍ନାରେ ସତ୍ୟଭାମା', 'ଶୋଭା', 'ବାଞ୍ଛର ବଗିଚା' ଇତ୍ୟାଦି । ଶତାବ୍ଦୀର କଳାକାର ଦ୍ୱାରା ରାଜ୍ୟସ୍ତରର ନାଟକ ଓ ଶିଶୁ ନାଟକ ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୁଏ । 'ନଟରାଜ କଳା ପରିଷଦ' ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ସକାଳ' । 'ଭଏସ୍' ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ 'ମୂକ', 'ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟ' ନାଟକ ଅଭିନୀତ କରେ । 'ସବୁଜ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା'ର ଜନ୍ମ ୧୯୮୩ରେ । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- 'ଟ୍ରାପିଜିୟମ', 'ସୃଷ୍ଟିର ବିଳୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ', 'ଅନାମିକା

ସମ୍ପର୍କରେ’, ‘ଶାସକ’, ‘ବିଶ୍ୱମ୍ଭର ଚୌଧୁରୀ’, ‘କେଜାଣି କାହିଁକି କେଉଁଠି କେତେବେଳେ’, ‘ଦକ୍ଷିଣ ଦରଜା’, ‘ସ୍ୱପ୍ନଦା ଆଦି । ‘ଯାତ୍ରୀର’, ‘ବୀରସୁରେନ୍ଦ୍ର ସାଏ’, ‘ଏକକର ଧନଂଦେହି ଜୟଂ ଦେହି’, ‘ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କର ସୁର୍ଯ୍ୟାସ୍ତରୁ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ’ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ‘ନବଗୁଞ୍ଜର’ର ଧର୍ମାବତାର’, ‘ସେମାନେ ବି ମୋର’ ଆଦି ନାଟକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ‘ଅନ୍ୱେଷଣ’ର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ‘ଲେଖକ’, ‘ମୁକ୍ତିପଥ’, ‘ଡାକ୍ତରଖାନା’, ‘ଜୀବନ ସଉଦା’, ‘କର୍ମଯୋଗୀ’ ଇତ୍ୟାଦି । ‘ମନନ’ର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ‘ହୟ ବଦନ’, ‘ସତର୍କ ସଂଘମିତ୍ରା’, ‘ସୀତା’, ‘ଚାଞ୍ଚଲ୍ୟକର’, ‘ଅବୋଲକରା ଉପାଖ୍ୟାନ’, ‘ଚନ୍ଦ୍ରମଣି ଉପାଖ୍ୟାନ’, ‘କେବଳ ପାଗଳ’, ‘ଡିପସ୍’, ‘ରାସେଘକ’, ‘ଯୌତୁକ’, ‘ଛ’ମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ’, ‘ଝିମିଟିଖେଳ’ ଇତ୍ୟାଦି । ‘କଚ୍ଛପ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ’ର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା ହେଉଛନ୍ତି ଅଖିଳମୋହନ ପଟ୍ଟନାୟକ । ଏହାର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ‘ଛାଇ’, ‘କପୋତପକ୍ଷୀ ଉପାଖ୍ୟାନ’, ‘ଜୀବନ ଯାହା ଜନାର୍ଦ୍ଦନ ବୁଝିବାକୁ ଅକ୍ଷମ’, ‘ଛାତି ଉପରେ ଛକି’, ‘ପ୍ରହ୍ଲାଦ ଉବାଚ’, ‘ଆମ କଥା ଆମ ଅବସ୍ଥା’, ‘ଅଳସ ଅପରାହ୍ନ’, ‘ତମ ସୋ ମାଂ ଜ୍ୟୋତିର୍ଗମୟ କାରୁଣ୍ୟ’, ‘ସବୁଜିମା’, ‘ମାଙ୍କଡ଼ ତାମସା’ ଇତ୍ୟାଦି । ନଟର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ସୁଲକ୍ଷଣା, ହୋ ଭଗତେ, ମଣ୍ଡୁକ ଉବାଚ, କାମନା କାବ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ‘ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ’ର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ‘ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତରୁ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ’, ‘ଅନ୍ଧଯୁଗ’ ଏବଂ ‘ଇନ୍ଦ୍ରଜିତ’, ପାଗଲା ଘୋଡ଼ା, ରଙ୍ଗ ଏକ ମଧ୍ୟାହ୍ନର, ‘ଥ୍ୟାଙ୍କ୍ ୟୁ ମିଷ୍ଟର ଗ୍ଲାଡ଼୍’ । ‘ଆମେ ସୃଷ୍ଟି’ର ନାଟକ ହେଉଛି – ‘ନାଟୁଆ’, ‘ଲେଖୁ ଲେଖୁ ଲେଖିଦେଲି’, ‘ଶୁଆଶାରୀ ଉପାଖ୍ୟାନ’, ‘ଆହୁଲା’ । ‘ଦିଗନ୍ତର’ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ‘ଶୁଭବିବାହ’, ‘ପିଞ୍ଜରା’, ‘ମହାନଗରୀରେ ବନ୍ୟା’, ‘ଅଭିଜର୍ଜ୍ଜ ପାଣ୍ଡିଆ’ । ‘ସୁଧର୍ମା’ର ନାଟକ ହେଉଛି – ‘କ୍ରୁଷ୍ଟା’, ‘ସେମାନଙ୍କ ସମ୍ପର୍କରେ’, ‘ଆମେ ସବୁ ଚନ୍ଦ୍ରସେଣା’ । ‘ଅଭିନୟ’ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ– ‘ମୋଗଲ ତାମସା’, ‘ଚାଖି ଖୁଣ୍ଟିଆ’, ‘ନନ୍ଦିକାକେଶରୀ’, ‘ଅଦୃଶ୍ୟନଟ’ ‘ଏବଂ ଆମେ’ର ନାଟକ ହେଉଛି– ‘ତଟ ନିରଞ୍ଜନା’, ‘ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ’, ‘ପର୍ଶୁରାମ’, ‘ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ’, ‘ଅଜ୍ଞାତବାସ’ ଇତ୍ୟାଦି । ‘ସଂଗୀତା’ର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି– ‘ଆମେ ସବୁ ଚନ୍ଦ୍ରସେଣା’, ‘ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ’, ‘କଳ୍ପବୃକ୍ଷ’, ‘ମୁଖ୍ୟଅତିଥି’ ଇତ୍ୟାଦି । ପୁରୀ ଜିଲ୍ଲାର ଆଉରି ଅନେକ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଅଛନ୍ତି ଯଥା– ‘ଶ୍ରୀକ୍ଷେତ୍ର ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା’, ‘ଯାତ୍ରୀ’, ‘ନେପଥ୍ୟ’, ‘ନୟାଗଡ଼ ସଂସ୍କୃତି ସଂସଦ’,

ବିଭିନ୍ନ ସ୍କୁଲକଲେଜର ନାଟ୍ୟସଂସଦ ।

ରାଉରକେଲା କଲଚରାଲ ଆକାଡ଼େମୀର ଜନ୍ମ ୧୯୫୯ । ୧୯୭୫ରୁ ଏହା ଲୋକନାଟକ ମହୋତ୍ସବ କରେ । 'କଳିଙ୍ଗ କଳାପରିଷଦର'ର ଜନ୍ମ ୧୯୬୮ । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ପହିଲି ରଜ', 'ରକ୍ତର ଡାକ', 'ସୁନାପଞ୍ଜୁରୀ', 'ଆଜିର ରାଜା', 'ତୃତୀୟ ପୃଥିବୀ', 'ହେ ନିଷାଦ ନିବୃତ୍ତ ହୁଅ', 'ରାମ ଶ୍ୟାମ ଯଦୁ', 'ଗୋଟିଏ ଘର କିଛି ସ୍ୱପ୍ନ', 'ଇତିହାସ କାନ୍ଦେ', 'ସମ୍ରାଟ', 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ', 'ନିଷାଦ', 'ଭାରତ ବଚିତ୍ରା', 'ହନୁ ଉପଦ୍ରବ ସମ୍ବାଦ', 'କାଳାନ୍ତର', 'ଅନାଟକ', 'ଅଥେଲୋ', 'ନାକଟା ଚିତ୍ରକର' ଇତ୍ୟାଦି । ପଞ୍ଚମଦେବର ଜନ୍ମ ୧୯୮୦ ଏପ୍ରିଲ ପହିଲା । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ମାଂସର ଫୁଲ', 'ଟିଟୋ', 'ଏକାନ୍ତନିଜସ୍ୱ', 'ବାଲ୍ମୀକି ଉବାଚ', 'ଘୃଣ୍ଣା', 'ବିଭ୍ରାନ୍ତ', 'ତମ୍ବୁ ତଳର ମଣିଷ', 'ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ପତନର ବେଳ', 'ଶୁଣିବା ହେଉ ଏ କାହାଣୀ' । 'କାସ୍ତୁରୀ'ର ଜନ୍ମ ହେଉଛି ୧୯୮୬ ଫେବୃଆରୀ । ଏହାର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଇଚ୍ଛା ବନାମ୍ ପଦ୍ମନାଭ', 'ପାଞ୍ଚୁପାଣ୍ଡବ', 'ଚୌକୀ', 'ନିରପେକ୍ଷ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ', 'ଏବଂ ଦଧିଚୀ' । ଲାଇଫ୍ ଏଣ୍ଡ ରିଦିମ୍‌ର ଜନ୍ମ ୧୯୬୫ । ଏହାର ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଚିଠି', 'ଘୂର୍ଣ୍ଣି', 'ତୃଷ୍ଣା', 'ଅଣ୍ଡର ସେକ୍ରେଟାରୀ', 'ଡାକମୁନ୍‌ସୀ', 'ପେଟେଣ୍ଟମେଡ଼ିସିନ' ଇତ୍ୟାଦି ।

ବାଲେଶ୍ୱର ଜିଲ୍ଲାର ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ଅନେକ ସୌଖୀନ ସଂସ୍ଥା । ଏହାର ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଧାନ ହେଉଛନ୍ତି 'ବିନ୍ଦୁବଳୟ', 'ସ୍ରଷ୍ଟା', 'ଟକାଡ଼ୋଳା', କଳାକାର, 'ଅକ୍ଟୋପସ', 'ଅଗ୍ରଗାମୀ' ଇତ୍ୟାଦି । ବିନ୍ଦୁବଳୟର ଜନ୍ମ ୧୯୮୧ ସେପ୍ଟେମ୍ବର । ଏହାର ପରିବେଷିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଶୋଭାଯାତ୍ରା', 'ଆଜି ଯେ ରାଜେନ୍ଦ୍ରାସନେ', 'ଅନ୍ୟ ଏକ ପୃଥିବୀ ସନ୍ଧାନରେ', 'କାଚଘର', 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ', 'ଅସ୍ଥିର ଉପତ୍ୟକା, ଜଠର', 'ପ୍ରାଗୈତିହାସିକ' । ସ୍ରଷ୍ଟାର ଜନ୍ମ ୧୯୭୯ ଫେବୃୟାରୀ ଦୁଇ । ଏହାର ପରିବେଷିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଆଗ୍ନେୟ', 'ମହାସମର', 'ରାଜହଂସ', 'ବିଷର୍ଣ୍ଣ ବସନ୍ତ', 'ଏଥୁଅନ୍ତେ', 'ବନ୍ଦୀ-ବେଗମ୍-ବାଦଶାହ', 'ଚୁପ୍ କୋର୍ଟ ଚାଲିଛି', 'ନାଟକ ହେବ', 'ମୃଗୟା', 'ଅସମାପ୍ତ କାହାଣୀ', 'ଅନନ୍ତ ଆକାଶର ନୀଳିମା', 'ଜତୁଗୃହରେ ଅଗ୍ନି', 'ଅନ୍ୟ ଏକ ଯୁଦ୍ଧ', 'ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର', 'ବେଗମ୍' ଇତ୍ୟାଦି । 'ଟକାଡ଼ୋଳା'ର ଜନ୍ମ ୧୯୮୩ ଜୁଲାଇ ୧୦ରେ । ଏହାର ପରିବେଷିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ରଙ୍ଗହୀନ', 'ସୂର୍ଯ୍ୟ', 'ଶତାବ୍ଦୀର

ଭଗବାନ୍', 'ମୁକ୍ତକର ବାତାୟନ', 'ବିକୃତ ଅପରାହ୍ନ' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଢେଙ୍କାନାଳର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଶିଳ୍ପୀ', 'ଶତରୂପା', 'କଳାପରିଷଦ' ଇତ୍ୟାଦି । 'ଶିଳ୍ପୀର' ଜନ୍ମ ୧୯୭୫ରେ । ଏହାର ପରିବେଷିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ତୃତୀୟ ପୃଥିବୀ', 'ଆଜିର ରାଜା', 'ମହାଭାରତର ଅନ୍ତିମ ପର୍ବ', 'ଟିଟୋ', 'ଶୁଣ ପରୀକ୍ଷ ଦଣ୍ଡଧାରୀ', 'ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର', 'ଗୋଟିଏ ବୁଲା କୁକୁରର ଜନ୍ମ ବୃତ୍ତାନ୍ତ', 'ଅଜ୍ଞାତବସ', 'ତର୍ପଣ', 'ଦେଖ କହିଲେ ଦେଖିବେନି' ଇତ୍ୟାଦି । କଳାପରିଷଦର 'ସୁଅ', 'ଶତରୂପାର ନିନ୍ଦିତ ଯୌବନ' ବାର୍ତ୍ତା, ବନ୍ୟା ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟକ ।

ସମ୍ବଲପୁର ଜିଲ୍ଲାନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହି ଜିଲ୍ଲାର ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- 'କ ଖ ଗ', 'ଧର୍ମାତ୍ମା କଲଚରାଲ ଆସୋସିଏସନ', 'ସୃଷ୍ଟି', 'ନାଟ୍ୟକଳା ସଂସଦ' (ଦେବଗଡ଼), ସ୍ୱର 'ସୌଖୀନ କଳାକାର ସଂଘ' ବରଗଡ଼, ପଣ୍ଡିତ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂସଦ ଇତ୍ୟାଦି । 'କ ଖ ଗ'ର ଜନ୍ମ ୧୯୮୨ରେ । ଏହାର ପରିବେଷିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଉଲ୍‌ଟା ପୁର୍‌ଥୀ', 'ବୁର୍‌ତି', 'ମୁନା', 'ନିଆଁ' ଇତ୍ୟାଦି । 'ସୃଷ୍ଟିର' ଜନ୍ମ ୧୯୮୧ରେ । ଏହାର ପରିବେଷିତ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ମାଂସରଫୁଲ', 'ରଖୀ', 'ଖେଲବାଲା', 'ଭୂତି' । 'ବହୁମୁଖୀ କଳାକେନ୍ଦ୍ର'ର 'ସସେମିରା', 'ଧର୍ମାତ୍ମା କଲଚରାଲ ଆସୋସିଏସନ୍'ର 'ହୀରାଖଣ୍ଡାର ଅଭିଶପ୍ତ ହୀରା', 'ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂସଦର 'ଉଡ଼୍‌ଲା ପତର ବୁଡ଼୍‌ଲା ଡଙ୍ଗା', ଆଦି ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ କୃତି । 'ସ୍ୱର'ର ଜନ୍ମ ୧୯୮୬ ଏହାର ନାଟକ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି, ସତୀ 'ଦେବଗଡ଼ ନାଟ୍ୟକଳା ସଂସଦ'ର ଜନ୍ମ ୧୯୭୬ ଏହି ସଂସ୍ଥା ୧୯୭୬ରୁ କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟକ ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ଆୟୋଜନ କରିଆସୁଛନ୍ତି ।

ବାରିପଦା ସୌଖୀନ କଳାକାର, 'ଯୁଗେଚ୍ଛା', 'ତା'ପରେ ଆମେ', ଉଦଳାର 'ଆମେ କ୍ରାନ୍ତି' ଇଗଲ ଆଦି ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ନିଜର ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଛନ୍ତି । ୧୯୮୩ ମାର୍ଚ୍ଚ ମାସରେ ଜନ୍ମନିଏ 'ତା'ପରେ ଆମେ' ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା । ଏହାର ଅଭିନୀତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- 'ଶୁଣ ପରୀକ୍ଷ ଦଣ୍ଡଧାରୀ', 'ଇଠର', 'ସବୁଠୁଁ ଗରିବ ଲୋକ', 'ଗୁରୁ କୃତ୍ତିବାସ', 'ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର', 'ସ୍ୱୟମ୍ବର', 'ସମ୍ଭାଳୁଆ', 'କ୍ୟାନସର', ' ସୁରେନ୍ଦ୍ର ସାଏଙ୍କ ନିଶ', 'ଧନ୍ଦା ଏବେ ମାନ୍ଦା ନୁହେଁ', 'ବାପା ତୁମେ

କାହିଁକି ଏମିତି ହେଲ' ଇତ୍ୟାଦି । ଉଦଳାର ଆମେ କ୍ରାନ୍ତିର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି 'ପ୍ରଶ୍ନ', 'ଉପନ୍ୟାସ', 'ମୂକ', 'ବନ୍ଦେ ମାତରମ୍' । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ବହୁ ସୌଖୀନ ସଂସ୍ଥା ଓଡ଼ିଶାର ନାଟକ ପାଣିପାଗକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ସେମାନେ ହେଲେ- 'ରୂପକାର'(ଭୁବନେଶ୍ୱର), 'ସୌଜନ୍ୟ'(କଟକ), 'ଉତ୍କଳ ଲୋକ ସଂସ୍କୃତି ସଂସଦ' (କଟକ), 'ମେଘଦୂତ'(କଟକ), 'ଟିନି ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା'(ସମ୍ବଲପୁର), 'ସୁର ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂସଦ'(କୋରାପୁଟ), 'ସୁନ୍ଦରଗଡ଼ କଳାସଂସଦ'(ସୁନ୍ଦରଗଡ଼), 'ଗଞ୍ଜାମ କଳାପରିଷଦ'(ଗଞ୍ଜାମ), 'ରଙ୍ଗମହଲ'(ଜଳେଶ୍ୱର), 'ଅଜନ୍ତା'(ଭଦ୍ରଖ), 'ଅଗ୍ରଗାମୀ'(ବାଲେଶ୍ୱର), 'ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ'(ଭୁବନେଶ୍ୱର), 'ସଂକେତ'(ରାଉରକେଲା), 'ସଂଗୀତା'(ଜଟଣୀ), 'ରଙ୍ଗିତା'(ଜଟଣୀ), 'କଉସିକ ଥିଏଟର୍ସ'(କେଉଁଝର), 'ଶାଶ୍ୱତୀ କଳାସଂସ୍ଥା', 'ନୀଳଶୈଳ ସଂସ୍କୃତି ବିହାର', 'ଶୁଭଶ୍ରୀ', 'କଳାକଞ୍ଚନା', 'କୁଞ୍ଜେଶ୍ୱରୀ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଂସଦ', 'ସାରଳା', 'ସଙ୍କେତ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ।

ବ୍ୟବସାୟୀ ମଞ୍ଚ ଭାଙ୍ଗିଗଲେ ମଧ୍ୟ ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଦୂର ଆଗେଇ ନେଇଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ କ୍ଷୁଦ୍ରନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ଏହି ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥା ମାନଙ୍କର ଅବଦାନ ଅତୁଳନୀୟ । ଧରାବନ୍ଧା ଫର୍ମୁଲା ନାଟକ ଉଡେଇ ଯାଇ ଆଜି ନାଟକ, ନବଦିଗନ୍ତରେ ପାଦଦେଇଛି । ଫଳତଃ ମଞ୍ଚ ଆଜି ଆଉ ନାଟକ ପାଇଁ ବଡ଼ ସମସ୍ୟା ହୋଇ ରହିନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ ନାଟକ ଆଜି ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରୁଛି । ରାସ୍ତାଘାଟ, ଛକଜାଗା, ହାଟବଜାର, ଲନ୍, ରେସ୍ତୋରାଁ ଆଦିରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଛି । ଏସବୁକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠିଛି 'ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର', 'ଲନ୍ ଥିଏଟର', 'କାଫେ ଥିଏଟର' ଇତ୍ୟାଦି । ଯେଉଁ ସ୍ଥାନରେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେଉଛି, ସେହି ସ୍ଥାନଟି କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ହୋଇଯାଉଛି ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ମଞ୍ଚ । ଏକଦା ଦିନ ଥିଲା, ଆମେ ପାଇଥିଲେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ ଯଥା- ଏକମୁଖୀ, ଦ୍ୱିମୁଖୀ, ତ୍ରିମୁଖୀ, ଚତୁର୍ମୁଖୀ ବା ଡବଲ ଷ୍ଟେଜ୍, ଥିଫୋଲଡ଼ ଷ୍ଟେଜ, ରାଉଣ୍ଡ ଷ୍ଟେଜ, ରିଭଲଭିଂ ଷ୍ଟେଜ୍, ଓପନ ଷ୍ଟେଜ ଇତ୍ୟାଦି । ତେବେ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇଟି ମଞ୍ଚ ସର୍ବତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ସେ ଦୁଇଟି ହେଲା- (୧) ଏକମୁଖୀ ମଞ୍ଚ ବା ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚ । ଏହାର ତିନିପାଖ ଆବୃତ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ପଟ ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । (୨) ମୁକ୍ତମଞ୍ଚ ବା ଓପନ ଏୟାର ଥିଏଟର । ଏହି ମଞ୍ଚର ଚାରିପଟ ଖୋଲା । ସାଧାରଣ ଅର୍ଥରେ ଏହାକୁ ଯାତ୍ରାମଞ୍ଚ କୁହାଯାଇପାରେ ।

ବିଶ୍ୱରେ ଓପନ ଏୟାର ମଞ୍ଚ ବା ମୁକ୍ତମଞ୍ଚ ବେଶ୍ ପରୀକ୍ଷିତ ଏବଂ ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ । ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚରେ ବିଭିନ୍ନ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରିଥିବା କେତୋଟି କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ, ମୁକ୍ତମଞ୍ଚ ହେଉଛି- ମଞ୍ଚ ହିମାଳୟ(୧ ୯ ୬୩), ପ୍ରେକ୍ଷା ଅନନ୍ତ ନାଗେଶ୍ୱର (୧ ୯ ୬୩), ମଞ୍ଚ ଆମ୍ରପାଳୀ (୧ ୯ ୬୪, ମଞ୍ଚ ମୌସୁମୀ (୧ ୯ ୬୪), ଉନ୍ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ (୧ ୯ ୬୪-୬୫), ମଞ୍ଚ ଦ୍ୱିମୁଖୀ (୧୯୬୪), ମଞ୍ଚ ପ୍ରସାରୀ (୧୯୬୪), ବିରାଟ ପ୍ରେକ୍ଷା (୧ ୯ ୭ ୬), ପ୍ରେକ୍ଷା ବାଟିକା (୧ ୯ ୬୭), ମଞ୍ଚ ମୈତ୍ରୀ (୧ ୯ ୬୭), ମଞ୍ଚଲଗ୍ନ (୧ ୯ ୬ ୯) ଇତ୍ୟାଦି ।

ଭରତଯୁଗର ମଞ୍ଚପାଖରୁ ଆମ ମଞ୍ଚ ଅନେକ ଦୂର ଆଗେଇ ଆସିଛି । ଭାରତର ସବୁଠି ଆଜି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବିତ ଆଧୁନିକ ମଞ୍ଚର ଦୂରବସ୍ଥା ଦେଖାଦେଇଛି । ଖାଲି ଭାରତ ନୁହେଁ, ସାରା ବିଶ୍ୱରେ ଆଜି ଏଇ ଅବସ୍ଥା । ମଞ୍ଚ ଆଜି ଧ୍ୱଂସର ସମ୍ମୁଖୀନ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଏଭଳି ଦୂରବସ୍ଥାରେ ଆମର ବିସ୍ମିତ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ । କାରଣ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ପ୍ରିୟ ରୟାଲ ଥିଏଟର ବନ୍ଦ ହୋଇସାରିଛି । ଏସବୁ ଅଧଃପତନର ମୂଳରେ ଅନେକ କାରଣ ରହିଛି ଯଥା-

(କ) ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା କରି ଆଗେଇପାରିନି
(ଖ) ମଞ୍ଚରେ କଳାକାର ଏବଂ ମାଲିକଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ କନ୍ଦଳ
(ଗ) କଳା ନାମରେ ଯଥେଚ୍ଛାଚାର
(ଘ) ଆର୍ଥିକ ସଂକଟ
(ଙ) ସରକାରୀ ଅନୁଦାନର ହ୍ରାସ
(ଚ) ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ବିଳାସ ସହିତ ଖାପଖୁଆଇ ନପାରିବା ଇତ୍ୟାଦି । ଓଡ଼ିଶା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଧୋଗତି ପାଇଁ ଏହି କାରଣ ଗୁଡ଼ିକ ଦାୟୀ । ସୌଖୀନ ମଞ୍ଚ ନାଟକ ଅନୁଯାୟୀ ତିଆରି ହୋଇଛି । ବିନା ମଞ୍ଚରେ ନାଟକ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଅଣ୍ଟାଭିଡ଼ି ବାହାରିଛି । ତା'ର ଉଦ୍ୟମ କେତେଦୂର ସଫଳ ହେବ, ତାହା ସମୟ କହିବ ।

ମଞ୍ଚର କିଛି କଥା

ନାଟକ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମାଧ୍ୟମ । ମଞ୍ଚସ୍ଥ ନହେଲା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକଟିର ମୂଲ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ କରାଯାଇପାରେନା । ନାଟକଟିଏ ଖୋଲା ପଡ଼ିଆରେ ଘର ଅଗଣାରେ, ଲନ୍‌ରେ, ଘର ଭିତରେ, ଚଉତରା ଉପରେ କିମ୍ବା ରାସ୍ତାରେ

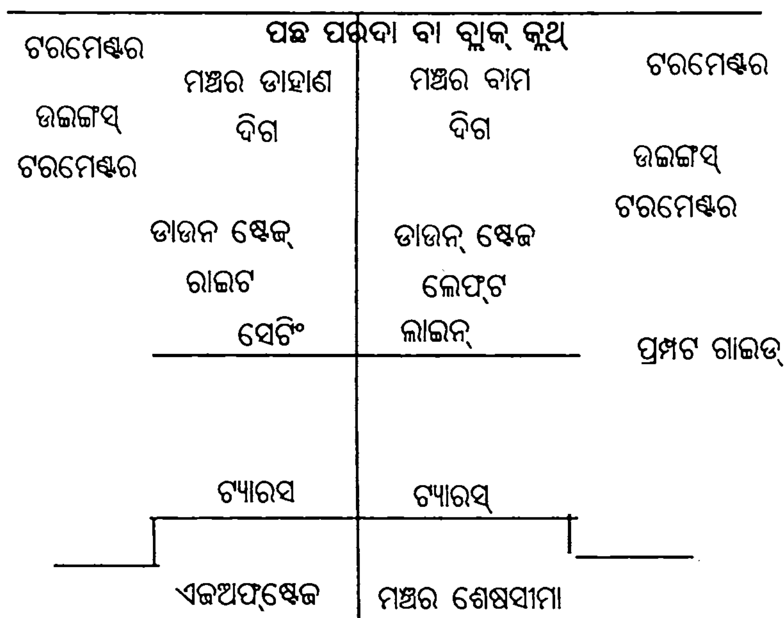
ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ । ତେବେ ନାଟକର ସଫଳ ମଞ୍ଚାୟନ ପାଇଁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମଞ୍ଚ ଦରକାର । ଭଲ ମଞ୍ଚ ପାଇଲେ କଳାକାରର ଆବେଗ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ଭାବେ ଉଚ୍ଛୁଳି ଉଠେ । ତେଣୁ ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଅନେକ ସମୟରେ ଦେଖାଯାଏ, ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ମଞ୍ଚ ଅନୁସାରେ ଖାପଖୁଆଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏପରି ହେଲେ ନାଟ୍ୟକଳା ବ୍ୟାହତ ହୁଏ । ତେଣୁ ମଞ୍ଚ ବିଷୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭଲଭାବେ ଅଭିହିତ ହେବା ବିଧେୟ । କି ପ୍ରକାର ନାଟକ କେଉଁ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେବ, ତାହା ସ୍ଥିର ହେବା ଉଚିତ୍ । ମଞ୍ଚର ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ପ୍ଲାନ ପରେ ମଞ୍ଚର କେଉଁ ସ୍ଥାନରେ କି ଜିନିଷ ରହିବ ଅର୍ଥାତ୍ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ସ୍ଥିରୀକୃତ ହେବ । ମଞ୍ଚର ସେଣ୍ଟର ଲାଇନ୍ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ହେବ । ତାହେଲେ ଆସବାବର ଅବସ୍ଥାନ, ମଞ୍ଚଠାରୁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଡାହାଣ ଏବଂ ବାମପଟେ, ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କର ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନ, କମ୍ପୋଜିସନ, ଅଙ୍ଗସଂଚାଳନ, ଯାତାୟତ ଆଦି ସୁବିଧାଜନକ ହେବ ।

ମଞ୍ଚର ସେଣ୍ଟର ଲାଇନ ପ୍ରସ୍ତୁତ ପରେ ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଯାୟୀ ମଞ୍ଚକୁ ବିଭକ୍ତ କରାଯିବ । ସ୍ଥାୟୀ ଅସ୍ଥାୟୀ ଯେ କୌଣସି ମଞ୍ଚ ହେଉନା କାହିଁକି, ଏକ କାଳ୍ପନିକ ରେଖାଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚକୁ ବିଭକ୍ତ କରାହେବ । ଏପରି ହେଲେ ଶିଳ୍ପୀ ଅଭିନୟ ଇଲାକା ବିଷୟରେ ଅବଗତ ହୋଇପାରିବ ଏବଂ ଯାତାୟତ, ଆକ୍ସନ-ରିଆକ୍ସନ ଆଦିର ପରିସର ସମ୍ପର୍କରେ ଜାଣିପାରିବ । ମଞ୍ଚକଳା ଉପରେ ଜ୍ଞାନ ଥିଲେ ଷ୍ଟେଜ୍ ରିହର୍ସଲରେ ହଇରାଣ ହେବାକୁ ପଡ଼େନା । ମଞ୍ଚର ଆକାର ପ୍ରକାର ବିଷୟରେ ଶିଳ୍ପୀ ଜାଣିପାରିଲେ ଅଭିନୟ ସମୟରେ ତାକୁ ଆଉ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖିନ ହେବାକୁ ପଡ଼େନା । ରିହର୍ସଲ ବେଳେ ଶିଳ୍ପୀମାନେ ଯଦି କାଳ୍ପନିକ ମଞ୍ଚର ଆକାର ଏବଂ ଅବସ୍ଥାନ ବିଷୟରେ ସଚେତନ ହୋଇଥିବେ, ତେବେ ବାସ୍ତବ ମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଗଲାବେଳେ ଆଉ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ନଥାଏ ।

ଏଣୁ କାଳ୍ପନିକ ରେଖାଦ୍ୱାରା ମଞ୍ଚ ବିଭାଜନ କରିପାରିଲେ ବାସ୍ତବ ମଞ୍ଚ ପାଇ ଆଉ କୌଣସି ଅସୁବିଧା ହୋଇ ନଥାଏ । ଅଳ୍ପ ସମୟରେ ଭଲ ନାଟକଟିଏ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇପାରେ । ପୂର୍ବରୁ ସଚେତନ ହୋଇଥିବାରୁ ମଞ୍ଚକୁ ଦେଖି ଅଭିନେତା ଡରିନଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଅଭିନୟ ସ୍ୱଚ୍ଛଳ ହୋଇଥାଏ । ଅଭିନୟ ଏବଂ ଅଭିନେତାର ସୁବିଧା ପାଇଁ ମଞ୍ଚକୁ ବିଭାଜନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏତଦ୍ ବ୍ୟତୀତ କିଛି ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଜିନିଷ ପତ୍ର

ମଧ୍ୟ ରଖାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜାଗାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାମ ରହିଛି ।-



ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଉପରେ ନ ଜାଣିଲେ ମଞ୍ଚ ବିଷୟରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ତଥ୍ୟ ହାସଲ କରିହେବ ନାହିଁ । ମଞ୍ଚର ଏହି ସୋପାନଗୁଡିକ ହେଉଛି - ମଞ୍ଚମୁଖ, ଅର୍ଦ୍ଧମୁଖ, ପାର୍ଶ୍ୱପଟ, ଝାଲର, ଯବନିକା, ଟାରସ, ଟରମେଣ୍ଟର, ମୁଖପଟ, ବଳୟପଟ, ଦୃଷ୍ଟିରେଖା, ଅଗ୍ନିନିରୋଧକ ପରଦା, ଅଙ୍କଦୃଶ୍ୟର ପରଦା, ଦୃଶ୍ୟପଟ ଉତ୍‌ଥାନ ବ୍ୟବସ୍ଥା, ଅର୍ଦ୍ଧରଙ୍ଗ, ଗଳିପଥ, ପ୍ରତିଚାପ ବ୍ୟବସ୍ଥା, ରଙ୍ଗପୀଠ ଇତ୍ୟାଦି ।

- ମଞ୍ଚମୁଖ(Proscenium Opening): ମଞ୍ଚ ଏବଂ ଦର୍ଶକମଣ୍ଡଳୀକୁ ବିଭକ୍ତ କରୁଥିବା ଖୋଲାସ୍ଥାନକୁ ମଞ୍ଚମୁଖ କୁହାଯାଏ । ଏଠି ନାଟକ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ ।
- ଅର୍ଦ୍ଧମୁଖ (False Proscenium) : ଏହାକୁ ସଂକୋଚନ ବା ପ୍ରସାରଣ କରି ମଞ୍ଚମୁଖକୁ ଛୋଟବଡ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା କାଠର ଏକ ପ୍ରକାର ଚଳମାନ ମୋବାଇଲ ଫ୍ରେମ ।
- ପାର୍ଶ୍ୱପଟ(Wings) : ମଞ୍ଚର ଉଭୟ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଏକ ରଙ୍ଗୀନ ପରଦା ଉପରୁ

ତଳକୁ ଝୁଲୁଥାଏ ଯାହାକୁ ପାର୍ଶ୍ୱପଟ କହନ୍ତି । ଏହା ଦର୍ଶକକୁ ରଙ୍ଗପୀଠର ଅଭିନୟ ଦର୍ଶନରେ ସୀମାବଦ୍ଧ କରିଥାଏ ।

- ମୁଖପଟ (Treasure) : ଏହା କୁଞ୍ଚୁକୁଞ୍ଚୁଆ କନାର ଝାଲର ଯାହା ଟରମେଣ୍ଟର ଦୁଇଟିର ସାମନାରେ ଭୂମି ସହିତ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବରେ ଉପରେ ଟଙ୍ଗା ଯାଇଥାଏ, ଏହା ଅଧିମୁଖ ପଛକୁ ରହିଥାଏ ।
- ବଳୟପଟ (Cyclorama) : ମଞ୍ଚର ପଛଭାଗରେ ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ମୁହଁକରି ଏକ ଧଳାପରଦା ଅର୍ଦ୍ଧଚକ୍ରାକାର ଭାବେ ଲୁହା ବା କାଠର ଫ୍ରେମ୍‌ରେ ବନ୍ଧାଯାଇଥାଏ । ଏହାକୁ ସାଇକ୍ଲୋରାମା ବା ବଳୟପଟ କହନ୍ତି । ଛାଇଆଲୁଅ ମାଧ୍ୟମରେ ଏଥିରେ ଚନ୍ଦ୍ର, ସୂର୍ଯ୍ୟ, ତାରା, ମେଘ, ସମୁଦ୍ର ଆଦିର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ ।
- ଅଙ୍କଦୃଶ୍ୟପଟ (Act Curtain) : ଯବନିକା ପଛକୁ ଏକ ରଙ୍ଗୀନ ଦୃଶ୍ୟପଟ ରହିଥାଏ । ପ୍ରତି ଅଙ୍କର ଶେଷରେ ଏହାକୁ ଝୁଲେଇ ଯବନିକା ଉଠାଯାଇଥାଏ । ଏହି ଅଙ୍କଦୃଶ୍ୟ ପଟଟି ଏକରକମ ମଧ୍ୟାନ୍ତର ଭଳି କାମ କରିଥାଏ ।
- ଅଗ୍ନି ନିରୋଧକ ପଟ : ଯବନିକା ଏବଂ ମଞ୍ଚମୁଖ ମଝାମଝି ଏକ ଅଗ୍ନି ନିରୋଧକ ପଟ ରହିଥାଏ । କୌଣସି କାରଣରୁ ନିଆଁ ଲାଗିଗଲେ ଏହି ପଟଦ୍ୱାରା ଅଗ୍ନିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଉଥିଲା । ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଆସିଲା ପରଠାରୁ ଏହାର ବ୍ୟବହାରରେ ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଛି ।
- ଝାଲର (Border) : ମୁଖପଟ ପଛକୁ ଦୁଇଫୁଟରୁ ଅଢେଇଫୁଟ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ରଙ୍ଗୀନ କନା ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱପଟ ସମ୍ମୁଖରେ ଝୁଲୁଥାଏ । ଏହାକୁ ଝାଲର କହନ୍ତି । ପାର୍ଶ୍ୱପଟର ରଙ୍ଗ ସାଙ୍ଗରେ ଏହା ସମାନ ହୋଇଥାଏ । ଉପର ଛାତର ଦୃଷ୍ଟିରେଖାକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିବା ସହିତ ଉପରୁ ଝୁଲୁଥିବା ଆଲୋକଉତ୍ସ ଓ ମାଇକ୍ରୋଫୋନକୁ ଦର୍ଶକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଲୁଚାଇ ରଖିଥାଏ ।
- ରଙ୍ଗପୀଠ (Acting Area) : ମଞ୍ଚର ଏହି ସ୍ଥାନରେ ପ୍ରକୃତ ଅଭିନୟ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଦୁଇପଟେ ଉଇଙ୍ଗସ୍, ଉପରେ ଝାଲର ଆଗକୁ ଅଧିମୁଖ ଏବଂ ପଛକୁ ବଳୟପଟ ଥାଏ । ରଙ୍ଗପୀଠକୁ ପ୍ରଥମେ ତିନିଭାଗ ଓ ପରେ ଏହାକୁ ନ' ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । ମଞ୍ଚରେ ବଳୟପଟ

ଅଂଶକୁ ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱରଙ୍ଗ, ଦର୍ଶକ ଆଡକୁ ଥିବା ଅଂଶକୁ ନିମ୍ନରଙ୍ଗ ଏବଂ ମଝିଅଂଶକୁ ମଧ୍ୟରଙ୍ଗ କୁହାଯାଏ । ମଞ୍ଚର ପଛଭାଗକୁ upstage, ଆଗଭାଗକୁ down stage ଓ ମଧ୍ୟଭାଗକୁ centre stage କୁହାଯାଏ । ମଞ୍ଚର ଏହି କାଳ୍ପନିକ ବିଭାଗୀକରଣ ଏହିପରି :

RU ଦକ୍ଷିଣଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ	**CU** ମଧ୍ୟଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ	**LU** ବାମଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ
RC ଦକ୍ଷିଣମଧ୍ୟ	**CS** ମଧ୍ୟମଞ୍ଚ	**LC** ବାମମଧ୍ୟ
RD ଦକ୍ଷିଣନିମ୍ନ	**CD** ନିମ୍ନମଧ୍ୟ	**LD** ବାମନିମ୍ନ

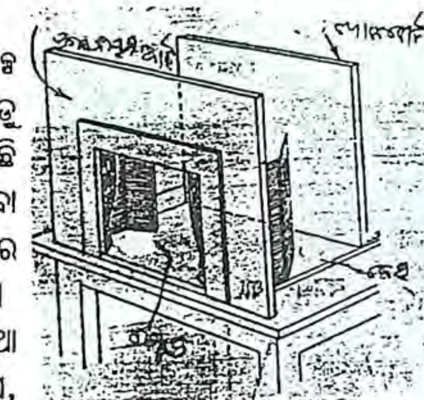
- ଅଧିରଙ୍ଗ (Apron) : ଏହି ସ୍ଥାନରେ ସାଧାରଣତଃ ଫୁଟଲାଇଟ ରହିଥାଏ । ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ ଅତିରିକ୍ତ ଅଭିନୟସ୍ଥଳୀ ଭାବେ ବିବେଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ରଙ୍ଗପୀଠର ସମ୍ମୁଖ ଅଂଶ ଅର୍ଦ୍ଧଚନ୍ଦ୍ରାକାର ଭାବେ ଯବନିକା ବାହାରେ ଦର୍ଶକ ଆଡକୁ ଏହା ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଥାଏ ।
- ସେଟଲାଇନ : ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟପଟକୁ କ୍ରେନ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଉପରକୁ ଉଠାଯାଏ ଓ ଆବଶ୍ୟକସ୍ଥଳେ ନିମ୍ନକୁ ଖସାଯାଇଥାଏ । ଏହାକୁ ସେଟ୍‌ଲାଇନ କହନ୍ତି । ଏହା ଆଗପଛ ହୋଇ ୩/୪ ଟି ଲାଇନ୍‌ରେ ରହିଥାଏ ।
- ପ୍ରତିଚାପ ବ୍ୟବସ୍ଥା (Counter Weight System) : ମଞ୍ଚରେ ଓଜନିଆ ଦୃଶ୍ୟପଟକୁ ଉପରତଳ କରିବାପାଇଁ ଦଉଡ଼ିର ଗୋଟିଏ ମୁଣ୍ଡରେ ସେଟ ବନ୍ଧା ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ଅନ୍ୟ ମୁଣ୍ଡରେ ଭାରି ଚକିଭଳି ଓଜନିଆ ଜିନିଷ ରଖି ପ୍ରତିଚାପ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ସେଟ୍‌ଟି କ୍ରମେ ଉପରକୁ ଉଠିଥାଏ ।
- ଗଳିପଥ (Trapway) : ରଙ୍ଗ ଭୂମିରୁ ପାର୍ଶ୍ୱରଙ୍ଗ ଆଡକୁ ଥିବା ସୁଡଙ୍ଗ ପଥକୁ ଟ୍ରାପୱେ କହନ୍ତି । ଏହି ପଥରେ ରଙ୍ଗଭୂମିରୁ ଭୂତଳକୁ ଲମ୍ଫ ପ୍ରଦାନ ଅଗ୍ନିକୁଣ୍ଡକୁ ଝାସ, ଭୂତପ୍ରେତ ଆଦିଙ୍କ ଆଗମନ ଆଦି ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଥାଏ ।
- ମଞ୍ଚ ପ୍ରାଚୀର (Proscenim Wall) : ମଞ୍ଚର ଭିତର ଓ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ

ଏହା ଅବରୋଧକ ଭଳି କାମ କରେ ।

• ଯବନିକା (Grand Curtain) : ମଞ୍ଚମୁଖ ବା ଅଧିମୁଖର ପଛରେ ଥିବା ଏକ ଭେଲଭେଟ ବା ସୁଦୃଶ୍ୟ ରଙ୍ଗୀନ ପରଦା । ଏହା ଉଠିଲେ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ନାଟକ ଶେଷରେ ଏହାକୁ ପକାଯାଇଥାଏ ।



ଟ୍ୟାର୍ସ : ଯେଉଁ କାଳ୍ପନିକ ଦାଗଠାରୁ ଯବନିକା ଶେଷହେବ ବା ଯେଉଁ ଦାଗ ଉପରେ ଯବନିକା ପଡ଼ିବ, ତାହା ହେଉଛି ଟ୍ୟାର୍ସ ।



ଟର୍‌ମେଣ୍ଟର : ଏହା ହେଉଛି ଅଳ୍ପ ଓସାରିଆ ଲମ୍ବା ପରଦା । ଦର୍ଶକ ଆଉ ମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟ, ଅଭିନୟ ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କିଛି ଅଂଶକୁ ଦର୍ଶକ ଆଖିରୁ ଆଡ଼େଇ ରଖିବା ପାଇଁ ଏହା ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚର ପଛପଟେ ଦୁଇ ପାର୍ଶ୍ୱରେ ଏହା ଥାଏ ।

ହଁ, ଏଠାରେ ଆଉ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ମରଣ କରାଇ ଦିଆ ଯାଇପାରେ ଯେ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପ୍ରସେନିୟମ ଆର୍ଚ୍ଚ ଯେ ଏକପ୍ରକାର ହେବ, ତା'ର କୌଣସି ମାନେ ନାହିଁ । ଆର୍ଚ୍ଚର ଢାଞ୍ଚା ବଦଳ ହୋଇପାରେ । ତେବେ ପିକ୍‌ଚର ଫ୍ରେମ୍ ଥିଏଟରରେ ଆର୍ଚ୍ଚ ଗୋଲ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ସରଳ ହୋଇପାରେ । ମଞ୍ଚର ସାମ୍ନାପଟୁ ଦେଖିଲେ ମଞ୍ଚର ଆକାର ଏପରି ଦୃଶ୍ୟହେବ । ବହୁପୂର୍ବରୁ ଏହି ଆର୍ଚ୍ଚ ଏକ ପ୍ରକାର ଥିଲା । ଏବେ କିନ୍ତୁ ବହୁତ ଅଦଳ ବଦଳ ହୋଇଛି । ସବୁ ଥିଏଟରର ପ୍ରସେନିୟମ ଆର୍ଚ୍ଚ ସମାନ

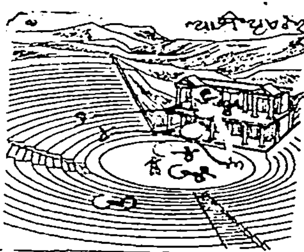


ନୁହେଁ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶରେ ଏମିତି ଅନେକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଅଛି, ଯାହାର ଆର୍ଚ୍ଚ ବିଷୟ ବେଶ୍ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ । ସେଠାରେ ଏବେକାର ଗୋଟିଏ ଥିଏଟର ହଲ୍‌ର ନମୁନା ନେଲେ ବହୁକଥା ଜଣାପଡ଼ିବ । ସେଠାରେ ଟରମେଣ୍ଟର, ଟ୍ୟାର୍‌ସ ଏ ସବୁ କଥା ପ୍ରତି କେହି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ନିମ୍ନ ଚିତ୍ରରେ ଅଭିନୟ ଇଲାକାରେ ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶକୁ ବାଦ୍ ଦିଆଯାଇଛି ।



ଆଜି ମଧ୍ୟ ଆମ ଦେଶର ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଜାରି ରହିଛି । ତେବେ ଆମେ ମଞ୍ଚର ଅଭିନୟ ଇଲାକାକୁ ଏପଟ ସେପଟ କରିପାରିବୁ । ନିମ୍ନ ଚିତ୍ରରୁ ଆଜିର ଏକ ପ୍ରସେନିୟମ ଥିଏଟର ହାବଭାବ ଜାଣିହୁଏ ।

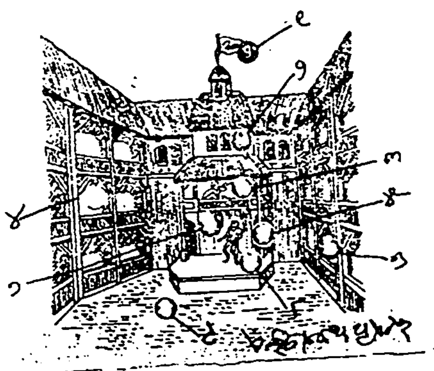
ବିଭିନ୍ନ ଯୁଗରେ ମଞ୍ଚର ପ୍ରକୃତି ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଧରଣର ଥିଲା । କେଉଁ ମଞ୍ଚର ଅଭିନୟ ଇଲାକା କେଉଁଠି କିପରି ଥିଲା, ତାହା କେତେକ ମଞ୍ଚର ଛବିରୁ ଜାଣିହେବ ।



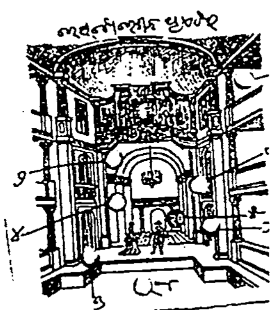
(କ) ଗ୍ରୀକ୍‌ର କ୍ଲାସିକାଲ ଆମ୍‌ଫି ଥିଏଟର

୧. ଏପିସିନିୟମ, ୨. ଲୋଗମ, ୩. ପ୍ରସିନିୟମ, ୪. ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରା, ୫. ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରା ବସିବା ଜାଗାର ମଧ୍ୟଭାଗ, ୬. ଦର୍ଶକ ।

(ଖ) ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଥିଏଟର



୧. ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ପତାକା, ୨. ଯନ୍ତ୍ରପାତି ବ୍ୟବହାର କକ୍ଷ- ଏଇ ବାଟ ଦେଇ ଅଭିନେତାଗଣ ଯିବା ଆସିବା ମଧ୍ୟ କରିଥାନ୍ତି । ୩. ଗ୍ୟାଲେରୀ- ଏହା ମଧ୍ୟ କେତେବେଳେ ମଞ୍ଚ ଭାବେ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରକାରୀଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ୪. ମଧ୍ୟ ଗ୍ୟାଲେରୀ, ୫. ଷ୍ଟେଜ୍ ଡୋର । ଅଙ୍ଗ ରଚନା ବା କଷ୍ଟ୍ୟୁମ୍ ଘରକୁ ଏଠାରୁ ବାଟ



ଥାଏ । ୬. ମଞ୍ଚ ଅତିରିକ୍ତ ସ୍ଥାନକୁ ଘୋଡ଼ାଉଥିବା ପରଦା । ୭. ନିମ୍ନତଳ ଗ୍ୟାଲେରୀ, ୮. ଦର୍ଶକ ନିମନ୍ତେ ଘେରା ହୋଇଥିବା ସ୍ଥାନ, ୯. ଦର୍ଶକ ।

(ଗ) ରେଷ୍ଟୋରେସନ ଥିଏଟର

୧. ଗ୍ୟାଲେରୀ, ୨. ଟପ୍ ଡ୍ରପ୍, ୩. ପ୍ରସେନିୟମ ସ୍ତବକ, ୪. ଉଇଙ୍ଗ୍‌ସ, ୫. ମଞ୍ଚର ପଛଅଂଶ ଯାହା କଳା କପଡ଼ା ଦ୍ୱାରା ଢଙ୍କା ଯାଇଥାଏ, ୬. ପ୍ରସେନିୟମ ଦରଜା, ୭. ଫ୍ଲୋରଷ୍ଟେଜ ବା ଆପ୍ରନ, ୮. ଦର୍ଶକର ବସିବା ଜାଗା ।

(ଘ) ଆଧୁନିକ ଏରିନା ଥିଏଟର



୧. ଲାଇଟିଂ ବାର, ୨. ଫ୍ଲାଟ୍, ୩. ଅସ୍ଥାୟୀ,- ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ମଞ୍ଚସଜା, ୪. ତ୍ରିମୁଖୀ ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନ ।

(ଙ) ମୁକ୍ତ ମଞ୍ଚ

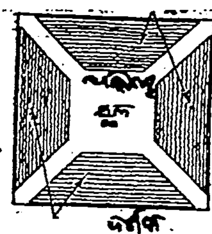


ସମୟ ସହିତ ମଞ୍ଚ ମଧ ତାଳ ଦେଇ ଚାଲିଛି । ନାନା ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ଏହା ହେଉଛି ବିଭିନ୍ନ ଯୁଗ ଏବଂ ସମୟରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ବିବର୍ତ୍ତନ ଧାରାର ଚିତ୍ର ।

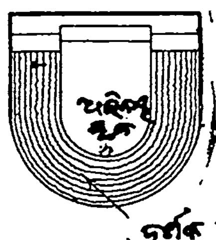
ସାଧାରଣତଃ ଦେଖାଯାଉଛି, ଆମ ଦେଶରେ ସାଇକ୍ଲୋରାମାର ଅଧିକ ବ୍ୟବହାର । ଲାଇଟ୍ ଏବଂ ମିଉଜିକ୍ ସାହାଯ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟାନ୍ତର ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରୁଛି । ଆଲୋକ ଏକ ସଫଳ ମଞ୍ଚମାୟା ସୃଷ୍ଟିରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରୁଛି, ଯେମିତିକି ବଜ୍ର, ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଏବଂ ସମୁଦ୍ରର ଉତ୍ତାଳ ତରଙ୍ଗ ଇତ୍ୟାଦି । କିନ୍ତୁ ଆଜିକାଲିର ମୁକ୍ତାଙ୍ଗନ ମଞ୍ଚରେ ଏସବୁ ଦେଖାଇବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚର

ଆଲୋକସଜ୍ଜା ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଏଠି କିଛି କାମ ଦିଏନା ।

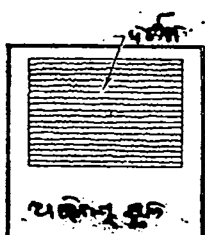
ଗୋଲ ଥିଏଟର



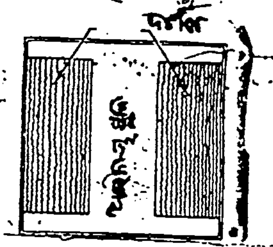
ଗ୍ରୀକ୍ ଥିଏଟର



ଏନ୍‌ଡ୍ ଥିଏଟର



ଅଭିନିଭ ଥିଏଟର



ଗୋଟିଏ କଥା ଦେଖାଯାଏ, ଆମଦେଶରେ ଯାତ୍ରା ଆସର ସହିତ Theatre in the Roundର ଅନେକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । ପଶ୍ଚିମ ଦିଗନ୍ତର ଗୋଲ ଥିଏଟରର ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଆମ ଦେଶରେ ଏ ପ୍ରକାର ମଞ୍ଚ ରହିଆସିଛି । ଆଜିକାଲି ମଞ୍ଚରେ ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହେଲାଣି । ଦର୍ଶକର ସ୍ଥାନ ମଧ୍ୟ ଆଜିକାଲି ମଞ୍ଚଭାବେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଛି । ହେଲେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରସେନିୟମକୁ ଭାଙ୍ଗି ତା'ର ମଞ୍ଚକୁ ମନଇଚ୍ଛା ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ସମୟ ସାଥିରେ ମଞ୍ଚ ବଦଳିବାକୁ ଏକପ୍ରକାର ବାଧ୍ୟହେଉଛି ।

ମଞ୍ଚର ପାରିଭାଷିକ ଶବ୍ଦ

କୌଣସି ଏକ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ କରିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଶବ୍ଦାବଳୀ ଆମେ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ଏହା ଷ୍ଟେଜ୍‌ର ଏକ ବିଶେଷ ଦିଗ ପ୍ରତି ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥାଏ । ଷ୍ଟେଜ୍ ସମ୍ପର୍କରେ ଏହା ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ଷ୍ଟେଜ୍‌ରେ ଯେଉଁସବୁ ପାରିଭାଷିକ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି -

Acting Arena – ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳ – ଅଭିନୟ ପାଇଁ ନିରୂପିତ ସ୍ଥାନ

Apron – ସମ୍ମୁଖ ମଞ୍ଚ – ଯବନିକା ଛାଡ଼ି ଆଗ ଆଡ଼କୁ ମଞ୍ଚର ସମ୍ମୁଖ ଭାଗ ।

Back Stage – ପଶ୍ଚାତ ମଞ୍ଚ – ଯବନିକା ପଛକୁ ଥିବା ମଞ୍ଚର ପଛଭାଗ ।

Battens – ମଞ୍ଚ ଦଣ୍ଡ – ମଞ୍ଚର ଉପରିଭାଗରେ ଥିବା ଲୁହା ବା କାଷ୍ଠ ଦଣ୍ଡ । ଏଥିରୁ ପର୍ଦ୍ଦା ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ ପଟ୍ଟ ଝୁଲି ରହିଥାଏ ।

Border stripes – ସୀମାନ୍ତ ପରଦା – ମଞ୍ଚର ଶେଷଭାଗରେ ଆଲୋକ ଅଟକାଇବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିବା ପରଦା ।

Box set – ଚାରିକୋଣିଆ ମଞ୍ଚ ରୂପ – ଗୃହ ଆକୃତିର ମଞ୍ଚ, ଯାହାର ତିନୋଟି କାନ୍ଥ ଏବଂ ଛାତ ଥିବ ।

Ceiling – ଛାତ – ଚାରିକୋଣିଆ ମଞ୍ଚର ଛାତରେ ବ୍ୟବହୃତ କାନଭାସ୍ ।

Curtain Line – ଯବନିକା ରେଖା – ଏହି ରେଖାଠାରୁ ହିଁ ଯବନିକା କାମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ ।

Cyclorama – ଅର୍ଦ୍ଧବୃତ୍ତାକାର ପରଦା – ମଞ୍ଚର ପଛଭାଗରେ ଏବଂ ଦୁଇ ପାର୍ଶ୍ୱରେ 'U' ଆକୃତି କରି ଉପରୁ ଝୁଲୁଥିବା ଆକାଶୀ ରଙ୍ଗର ପରଦା ।

Drapes - ଆଚ୍ଛାଦନ – ପୁରା ଆଚ୍ଛାଦନର ଯବନିକା ।

Drops – ଦୃଶ୍ୟ ଯବନିକା – ଚିତ୍ରିତ ଅପୂର୍ଣ୍ଣ ଦୃଶ୍ୟ ଯବନିକା ।

Flats – ସମତଳୀ – ମଞ୍ଚ ଅଭିନୟରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଶାଖା ।

Files – ସଂରକ୍ଷିତ – ମଞ୍ଚ ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନର ବାହାରେ ପରଦା ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ରଖାଯାଉଥିବା ସ୍ଥାନ ।

Green Room – ବିଶ୍ରାମ କକ୍ଷ – ମଞ୍ଚ ପାଖକୁ ଥିବା ଏହି ଘରେ ଅଭିନେତା ନିଜକୁ ସଜାଇଥାଏ ଏବଂ ବନ୍ଧୁବର୍ଗଙ୍କ ସହିତ ଆଳାପ କରିଥାଏ ।

Grid Iron – ଲୌହଦଣ୍ଡ – ମଞ୍ଚର ଉପର ଭାଗରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଏବଂ ପରଦା ବାନ୍ଧିବା ପାଇଁ ଥିବା ଲୌହ ଦଣ୍ଡ ।

Ground cloth – ଭୂମି ଆବରଣ – ଶବ୍ଦ ନିରୋଧ ପାଇଁ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ବ୍ୟବହୃତ କାନଭାସ ।

Ground row – ଭୂମିପଟ୍ଟ – ଏକ ପ୍ରକାର ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ, ଯାହା ଭୂମି ଉପରୁ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହୋଇଥାଏ ।

Mask – ପଶ୍ଚାତ ପଟ୍ଟ – ଦରଜା ଏବଂ ଝରକା ପଛରେ ବ୍ୟବହୃତ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ।

Off Stage – ବାହାର ମଞ୍ଚ – ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳର ବାହାରେ ଥିବା ମଞ୍ଚ ।

OP – ଅପ୍ – ଅଭିନେତାଙ୍କୁ ଭୂମିକା ପାଠରେ ସାହାଯ୍ୟ କରୁଥିବା ବ୍ୟକ୍ତି (ପ୍ରମଟର)ର ବିପରୀତ ଦିଗ ।

P – ପି – ଭୂମିକା ପାଠରେ ସାହାଯ୍ୟ କରୁଥିବା ବ୍ୟକ୍ତିର ଦିଗ ।

Parallel – ସମାନ୍ତରାଳ – ମଞ୍ଚର ଭୂମିକୁ ଆଗପଛ କରିବା ଦିଗରେ ଯେଉଁ ଫ୍ରେମ୍ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ ।

Pin rail – ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବେଡ଼୍ – ଏକ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ବେଡ଼୍ ଯେଉଁଠାରୁ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଗୁଡ଼ିକର ବନ୍ଧନକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇଥାଏ ।

Properties – ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ସାମଗ୍ରୀ – ମଞ୍ଚରେ ଦରକାର ହେଉଥିବା ଜିନିଷ ବା ଅଭିନେତା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିବା ବସ୍ତୁ ।

Proscenium – ଚତୁଷ୍କୋଣ ମଞ୍ଚ – ମଞ୍ଚର ସମ୍ମୁଖ ଯେଉଁଠୁ ନାଟକ ଦେଖାଯାଇଥାଏ ।

Ramp – ଆରୋହଣ ପଥ – ଏକ କ୍ରମ୍ ଉଚ୍ଚ ସ୍ଥାନ ଯାହା ତଳୁ ଉପରକୁ ଉଠିଥାଏ ।

Stage-brace – ମଞ୍ଚବଂଧନୀ – ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟଗୁଡ଼ିକୁ ଯାହା ଧରି ରଖିଥାଏ ।

Strike – ସଂକେତ – ମଞ୍ଚ ପରିଚାଳକ ଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସଂକେତ ।

Teaser – ଓଢ଼ଣା – ମଞ୍ଚ ସମ୍ମୁଖ ଭାଗରେ ଉପରେ ଆଲୋକ ଆଚ୍ଛାଦନକାରୀ ପରଦା ।

Tormentor – ପରିପୂରକ – ପ୍ରଥମ ପାର୍ଶ୍ୱବର୍ତ୍ତୀ ପରଦା, ଯାହା ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଏବଂ ଓଢ଼ଣା ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିଥାଏ ।

Trap – ଗୋପନ ଦରଜା – ମଞ୍ଚରେ ଯିବା ଆସିବା ପାଇଁ ଥିବା ଗୋପନ ଦରଜା ।

Wagon – ଗାଡ଼ି – ଚକ ଲାଗିଥିବା ଏକ ପିଣ୍ଡି ଯାହା ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟ ଓ ଅନ୍ୟ ସାମଗ୍ରୀ ରଖି ମଞ୍ଚରେ ନବା ଆଣିବା କରାଯାଇଥାଏ ।

Wings Flats – ମଞ୍ଚଡ଼େଣା – ମଞ୍ଚର ଦୁଇପାର୍ଶ୍ୱରେ ଏହା ଝୁଲିକରି ରହିଥାଏ । ଏହା ପରଦାର କାମ ଦେଇଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ଅଂଶ ବିଶେଷ ।

ନାଟକ ପାଇଁ ଆଲୋକ ଏକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ଏହା ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତାକୁ ନିଖୁଣ ଭାବେ ପରିପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଆଲୋକ ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଗତିବେଗ ମଧ୍ୟ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ମଞ୍ଚରେ ଆମେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଆଲୋକ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ନାଟକ ଆବଶ୍ୟକ କରୁଥିବା ଆଲୋକର ଭାଗମାପ ନାଟକକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥାଏ ।

Baby spot – କ୍ଷୁଦ୍ର କେନ୍ଦ୍ରିକ ଆଲୋକ ରେଖା – ସୀମିତ ସ୍ଥାନକୁ ଆଲୋକିତ କରୁଥିବା ଛୋଟ କେନ୍ଦ୍ରିକ ଆଲୋକ ।

Borders – ସୀମାନ୍ତ ଆଲୋକ – ଉପରେ ଛନ୍ଦବଦ୍ଧ ଭାବେ ସଜ୍ଜିତ ହୋଇ ରହିଥିବା ଆଲୋକମାଳା ।

Cable – ମୋଟ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ତାର – ଯେଉଁଥିରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଚଳାଚଳ କରିଥାଏ ।

Colour Medium – ରଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମ – ରେଶମ, କାଚ ଆଦି ଯାହା ମାଧ୍ୟମରେ ରଙ୍ଗୀନ ଆଲୋକ ପକା ଯାଇଥାଏ ।

Floor Medium – ସାଧାରଣ ମାଧ୍ୟମ – ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଯେଉଁ ଆଲୋକ ପକାଯାଇଥାଏ ।

Footlight – ପାଦପ୍ରଦୀପ – ମଞ୍ଚର ସମ୍ମୁଖ ଭାଗରେ ତଳେ ଦିଆଯାଇଥିବା ଆଲୋକ ମାଳା ।

Rheostats – ନିୟନ୍ତ୍ରକ – ଡିମରଦ୍ୱାରା ଆଲୋକ କମ୍‌ବେଶି କରାଯାଇଥାଏ ।

Spot-light – କେନ୍ଦ୍ରିକ ଆଲୋକ – ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନକୁ ଆଲୋକିତ କରିବା ପାଇଁ ଥିବା ୧୦୦୦ ୱାଟ୍ସ ବା ତହିଁରୁ ଅଧିକ ଶକ୍ତିର କେନ୍ଦ୍ରିକ ଆଲୋକ ।

Switch Board – ମଞ୍ଚ ଆଲୋକ ନିୟନ୍ତ୍ରକ – ଏଇଠୁ ସମସ୍ତ ପ୍ରକାର ଆଲୋକକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଇଥାଏ ।

ଅଭିନୟ ହେଉଛି ନାଟକର ଏକ ଅତି ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଉପାଦାନ । ଖାଦ୍ୟବିନା ଯେପରି ଜୀବନଧାରଣ ଅସମ୍ଭବ, ସେହିପରି ଅଭିନୟ ବିନା ନାଟକ ବଞ୍ଚିପାରିବନାହିଁ । ଏହି ଅଭିନୟ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର । ପ୍ରାଚ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦର୍ଶନଠାରୁ ଅଭିନୟ ଆଜି ଆଉ କେଇପାଦ ଆଗେଇ ଆସିଛି ଏବଂ ନିଜ ପାଇଁ ଏକ ନୂଆ ତତ୍ତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରିଛି ।

ଅଭିନୟ ବା Actingର ପରିସର ଆଜି ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ଅର୍ଥଦ୍ୟୋତକ ହୋଇପାରିଛି । ଅଭିନୟ ବେଳେ ଆମେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଶବ୍ଦାବଳୀ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ ।

Antagonist – ବୀପରୀତ ଚରିତ୍ର – ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ବିରୋଧୀ ଚରିତ୍ର ।

Artistic Economy – କଳାକାର ଆବଶ୍ୟକ କରୁଥିବା ଜିନିଷର ସୀମିତ ଉପଯୋଗ ।

Atmosphere – ପରିବେଶ – ମଞ୍ଚର ପରିବେଶ ଅନୁଯାୟୀ କଳାକାର ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ ।

Blocking – ଫ୍ରେମ୍ – ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଦ୍ୱାର ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ଉଦ୍‌ଭାବନ ।

Centre of Interest – କେନ୍ଦ୍ରିକ ମନୋଯୋଗ – ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ ଅଭିନୟର ଯେଉଁସ୍ଥଳରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ ।

Climax – ଶୀର୍ଷ ପରିଣତି – ନାଟକର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରହର ଯେଉଁଠାରୁ ନାଟକୀୟ ଫଳାଫଳର ସୂଚନା ମିଳିଥାଏ ।

Concentration – ମନୋଯୋଗ – କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି, ବସ୍ତୁ ବା ଘଟଣା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ ।

High comedy – ସଫଳ ହାସ୍ୟରସର ନାଟକ – ଯେଉଁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ ।

Ingenue – ନାଟକୀୟ ସାଧାରଣ ନାରୀ ବା ତରୁଣୀ ଚରିତ୍ର ।

Juvenile – ନାଟକରେ ତରୁଣ ବା ଯୁବକ ଚରିତ୍ର ।

Low comedy – ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସର ନାଟକ ।

Memorisation – ସ୍ମୃତିବଦ୍ଧତା – ସଂଳାପ ମୁଖସ୍ଥ କରିବା ।

Mood – ଆବେଗ ପ୍ରବଣତା – ଆବେଗପ୍ରବଣ ଅବସ୍ଥା ଯାହା ଅଭିନୟକୁ ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷରେ ପହୁଞ୍ଚାଇଥାଏ ।

Motivate – ଅନୁପ୍ରାଣିତ – ଏକ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ବା ସଂଳାପର ଯଥାର୍ଥତାକୁ ବୁଝାଇଥାଏ ।

Motivating Force – ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ଶକ୍ତି – ଯାହା ଅଭିନେତାର ଅଭନୟକୁ ଶାଣିତ କରିଥାଏ ।

Nemesis – ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ପ୍ରତିଶୋଧ – ଏପରି ଏକ ନାଟ୍ୟଶକ୍ତି ଯାହା ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରର କ୍ଷତି ସାଧନ କରିଥାଏ ।

Pace – ପଦକ୍ଷେପ – ବେଗ ଓ ଛନ୍ଦ ଆଧାରିତ ନାଟକର ଗତିମୁଖରତା ।

Pantomime – ମୂକ ଅଭିନୟ – ଶାରୀରିକ ଭାବେ ବା ଅଙ୍ଗଚାଳନା ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଆବେଗକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିବା ।

Personal Magnetism – ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବେ ଆକର୍ଷଣ କରିବାର ଦକ୍ଷତା ।

Plot – ବୃତ୍ତ – ସୁପରିକଳ୍ପିତ ନାଟକର ଘଟଣା ବା କଥାବସ୍ତୁ ।

Protagonist – ମୁଖ୍ୟଚରିତ୍ର – କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଚରିତ୍ର ଯାହା ନାଟକରେ ସଂଘାତ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।

Rhythm – ଛନ୍ଦ – ଉଚ୍ଚାରଣ ମାତ୍ରାର କମ୍ ବେଶି ବ୍ୟବହାର

Showman ship – ଦର୍ଶନ ଯୋଗ୍ୟତା – ଅଭିନେତାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କୌଶଳ ଯାହା ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ତାକୁ ଆକର୍ଷିତ କରିଥାଏ ।

Sides – ନିର୍ଦ୍ଦେଶକର ପୃଷ୍ଠା – ଯାହା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଦ୍ୱାରା ଚିହ୍ନିତ ହୋଇଥାଏ । ସଂଳାପର ଶେଷଧାଡ଼ି ବା ଚିହ୍ନ ଯାହା ସହଅଭିନେତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ ।

Simplicity – ସ୍ୱାଭାବିକତା – ଦରକାର କରୁଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ମାଧ୍ୟମ ।

Sincerity – ନିଷ୍ଠା – ମନର ଏକାଗ୍ରତା

Spontaneity – ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତତା – ଯାହା ସର୍ବଦା ଅଭିନେତା ଆବଶ୍ୟକ କରିଥାଏ ।

Stage Left – ବାମ ମଞ୍ଚ – ଦର୍ଶକ ସମ୍ମୁଖ ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଅଭିନେତା ପାଇଁ ବାମପଟେ ଥିବା ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳ ।

Stage picture – ମଞ୍ଚଚିତ୍ର – ନାଟକର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ ଉପସ୍ଥିତ ଥିବା ଏକାଧିକ କଳାକାରଙ୍କର ଦଳଗତ ଐକ୍ୟ ।

Stage-right – ଡାହାଣ ମଞ୍ଚ – ଅଭିନେତାର ଡାହାଣ ପଟ ମଞ୍ଚରେ ଥିବା ଅଭିନୟ ସ୍ଥଳ ।

Suspense – ଉତ୍କଣ୍ଠା

Tag-Line – ନାଟକ ଶେଷରେ ବା ଅଙ୍କଶେଷରେ ଅଭିନେତାର ସଂଳାପ ।

Tempo – ଗତି ମାତ୍ରା, ବେଗମାତ୍ରା ।

Theme – ନାଟ୍ୟଫ୍ରେମ୍ – ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବିଷୟ ଯାହା ଉପରେ ନାଟକଟି ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ ।

Timing – ସମୟରକ୍ଷା

Tragedy – ବିୟୋଗାନ୍ତକ ନାଟକ – ଯେଉଁ ନାଟକରେ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ରର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଘଟିଥାଏ ।

Up stage – ଉପର ମଞ୍ଚ – ପାଦପ୍ରଦୀପଠାରୁ ଦୂରରେ ପଛଆଡ଼କୁ ଥିବା ମଞ୍ଚ

Variety – ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ବିଭିନ୍ନତା

Vatality – ତେଜ ବା ପ୍ରାଣଶକ୍ତି

Warn – ସଂକେତ – ଯାହା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥା ବିଷୟରେ ଜଣାଇଥାଏ ।

ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ କ୍ରିୟା କଳାପ ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ଉପାଦେୟ ପୁସ୍ତକ ରହିଛି, ଯାହା ପାଠକର ଏବଂ ନାଟକ ଉପରେ ଗବେଷଣା କରୁଥିବା ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀଙ୍କର ଜ୍ଞାନ ବୃଦ୍ଧି କରିଥାଏ । ଏଠାରେ କିଛି ପୁସ୍ତକର ନାମ ସଂଯୋଜିତ କରୁଛୁ ।

Theatre History :

A History of the Theatre - Freedly George & Reeves John A.
Development of Theatre - A. Nicoll
A Student's Guide to World Theatre - E.J. Burton
The examplary Theatre - H.Granville Barker
Masters of Drama - John Gassner
A History of the Modern Drama - Clark Barret and H. & F. George
The Theatre from Athens to Broadway - Stevens Thomas Wood
Hindoo Theatre - Jones William
Theatre of Revolt - Robert Brustein
The contemporary Theatre - Allan Jewis
Twentieth Century Theatre - Bamber Gascoigne
Experimental Drama - W.A. Armstrong
The Modern Theatre - Eric Bentley
On the Art of the Theatre - Gordon Craig
Approaches to Drama - David Male
Theatre Administration - Elizabeth Sweeting
The Theatre and Dramatic Theory - A. Nicoll
Natya Shastra - Bharat
Landmarks in contemporary Drama - J. Chiari
Theatre for youth - Robert Leach
Group Theatre - Brian Clark
New Trends - Peter Slade
Drama and Theatre in Education - Dodd & Hickson

Lighting :

Stage Lighting - R. Pilbrow
The Art of stage Lighting - Frederic Bentham

Make up :
Stage Make up - Richard Blore
Stage Make up - H. Buchman
The Art of Make up - S. Strenkovsky
Make up - Bird John
Hints on the Art of Make up - Factor, Max
Stage Make up - R. Corson
The Technique of Film & Television Make Up - Vincent J.R.Kehol
Custume :
The Evolution of Fashion - Hill and Brucknell
Costume in the Theatre - James Laver
A History of world costume - C.Bradley
Body and Clothes - R.Brody Johanson
Costume in Detail - Noncy Bradfield
Historic Costume for the stage - L.Barton
Voice :
Voice and speech - Malcolm Morrison
Speech Training and Dramatic Art - J. Miles Brown
Voice and Speech in the Theatre - C. Turner
Voice and Speech - G. Thurburn
Movement, Voice and Speech - A. Musgrave Horner
Acting :
Technique of Acting - F.C. Strickland
Improvisation for the Theatre - Spolin
The Amateur Actor - Frances Mackenzie
The Actor Prepares - Stanislavesky
The Actor Work - R.L. Benedetti
Techniques of Acting - Ronald Hayman
Direction :
Stage Direction - J. Geilgud
Producing the Play - John Gassner
Play Production - Crafton Allen
General Principles of Play Direction - Brown Gihnor and Garword Alice
Play Production : Method & Practice - Morrice Fishnan
Directing a Play - J. Roose - Evans
Directing in the Theatre - Hugh Morrison
Play Direction : A Practical Viewpoint - J. Coswell
The Producer and the Play - Norman Marshall
A sense of Direction - John Fernald
Directing in the Theatre - Hugh Morrison
Creative Theatre : The Art of Theatrical Directing - A. W. Stanle
Play production - Craften Allen

My Life in Art - Stanislavesky
The Empty Space - Peter Brook

Mime :

Mystery of Mime - R. Laban
The Art of Mime - I. Mawar
Mime : The Technique of Silence - R. Shepherd
Teching Mime - Bruford

Stage Management

Stage Management and Theatre Craft - Hendrick Braker
Theatre craft - H. Melvill
Planning the stage - P. corry
Stage Design - K. Rowell
Staging the play - N.Lambourne



ଷଷ୍ଠ ଅଧ୍ୟାୟ
ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକ

ନାଟକରେ ବାସ୍ତବତାର ଛାପ ଅତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଆରିଷ୍ଟୋଫେନିସ୍ କିମ୍ବା ଇଉରିପିଡ଼ିସ୍‌ଙ୍କ କମେଡ଼ିରେ ଏହାର ପ୍ରମାଣ ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଉନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଫଳରେ ଯେଉଁ ଅବସ୍ଥାର ଉଦ୍ଭବ ହେଲା, ତାକୁ ଆମେ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଆଖ୍ୟା ଦେଲୁ । ଫଳରେ ଜନ୍ମନେଲା ବସ୍ତୁ ତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟକ । 'Mimesis' ଶବ୍ଦ ବା 'ଅନୁକରଣ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ଅନେକ ଚିନ୍ତାନାୟକ ଏହାକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିଫଳନ ବୋଲି ଧରିନେଲେ । ଏମାନଙ୍କ ମତରେ, ନାଟକ ଯେତେବେଳେ ଜୀବନରେ ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, ସେଠାରେ ଜୀବନର ଭଲମନ୍ଦ, ହାସ୍ୟ ବିଷାଦ ରହିବ ହିଁ ରହିବ । ତେଣୁ ଏଠାରେ କାଳ୍ପନିକତାର ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁନି । ବସ୍ତୁ ବା ଘଟଣାକୁ ଅବିକଳ ସେହିପରି ଭାବେ ରୂପ ଦେବାକୁ ହେବ । ନିକଲ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ନାଟକ ହେଉଛି – ଜୀବନର ପ୍ରତିଛବି, ରୀତିନୀତିର ଦର୍ଶନ ଏବଂ ସତ୍ୟର ପ୍ରତିଫଳନ ("a copy of life, a mirror of custom, a reflection of truth"- Theory of Drama, page-24)

ଏଠି ବୈଜ୍ଞାନିକର ନିରାସକ୍ତ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଜୀବନର ଘଟଣାକୁ ଦେଖିବାକୁ ହେବ । ବାସ୍ତବ ଜୀବନରେ ମଣିଷ ଯେପରି କଥାବାର୍ତ୍ତା କରେ, ସେ ଭାଷା ବା ଭାବଟିକୁ ଯଥା ସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବତାର ସହିତ ଫୁଟାଇବାକୁ ହେବ । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯେପରି ନିରାସକ୍ତ ହୋଇ ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ, ସେହିପରି ମାନବ ଜୀବନର ଚିତ୍ରଟିକୁ ଯଥାଯଥ ଭାବେ ବା ଅବିକଳ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ । ଏହିପ୍ରକାର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ରହିଲେ ନାଟକ ସେତିକିଟା ବାସ୍ତବ ହେବ । ଏଠି ନାଟ୍ୟକାରର କଳ୍ପନା ପ୍ରବଣତା କମିଯିବାକୁ ବାଧ ହେବ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଭିନୟ

ଦେଖି ଜଣେ ବାସ୍ତବତାର ରୂପରେଖ ପାଇବାକୁ ସକ୍ଷମ ହେବ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏମିଲ ଜୋଲାଙ୍କ ଭାଷାରେ- "They might not to seem to 'play' but rather to 'live' before the spectators."

ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଜୀବନ ଚିତ୍ର ବା ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ନିଖୁଣ ପ୍ରତିଛବି ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା । ଅବହେଳିତ ସାଧାରଣ ବର୍ଗ ଅର୍ଥାତ୍ ମଜୁରିଆ, ମିସ୍ତ୍ରୀ, ନିଃସ୍ୱ, ସର୍ବହରା, ଅସ୍ପୃଶ୍ୟ, ଉପେକ୍ଷିତ ମଣିଷର ଜୀବନ ଚିତ୍ର ନାଟକର ପରିସର ମଣ୍ଡନ କଲା । ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏଇ ବାସ୍ତବତା ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହ ପୋଷଣ କଲେ । ଏହି ଧାରା ଉତ୍ତରୋତ୍ତର ବୃଦ୍ଧି ପାଇ ଶେଷକୁ ଏକ ନୂତନ ମତବାଦକୁ ଜନ୍ମଦେବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଲା, ଯାହାର ନାମ ନେଚରାଲିଜିମ୍ ବା ସ୍ୱଭାବବାଦ, ୧୮୬୮ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହି ପ୍ରକାର ଧାରା ଗଡ଼ିଚାଲିଛି ।

ଏମିଲ୍ ଜୋଲା ସର୍ବପ୍ରଥମ ତାଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସ ଏବଂ ନାଟକରେ ଏହି ରୀତିର ପ୍ରୟୋଗ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ସେ ଡାରଉଇନ୍‌ଙ୍କ On the Origin of species ଗ୍ରନ୍ଥରୁ ବୈଜ୍ଞାନିକ ତତ୍ତ୍ୱ ଭିତରୁ ଏଇ ସ୍ୱଭାବବାଦ ଧାରଣାଟିକୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ । ଏହା ବସ୍ତୁ ତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କୁ ଆଉ ଏକ ପାଦ ଆଗେଇ ନେଲା । ଜର୍ମାନୀର ନାଟ୍ୟକାର ଫ୍ରେଡ଼ରିଶ ହେବେଲଙ୍କ ବନ୍ଧୁ ହରମ୍ୟାନ୍ ହେଟ୍‌ନା ତାଙ୍କର Das Moderne Dramaରେ ଘୋଷଣା କଲେ, ସ୍ୱଭାବ ବା ପ୍ରକୃତିବାଦ ମୂଳକ ନାଟକକୁ ସାଫଲ୍ୟମଣ୍ଡିତ କରିବାକୁ ହେଲେ "Playwrights must strive at once to concentrate on psychological truth and on a deep understanding of social forces." (World Drama, Page-52)

ବିଜ୍ଞାନ ମଣିଷର ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରିଦେଲା । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତାର ଉନ୍ନତି ଘୋଷଣା କଲା, ମଣିଷ ହେଉଛି ଯନ୍ତ୍ରର ଦାସ । ବିଜ୍ଞାନ ନିକଟରେ ସେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଅସହାୟ । ଏଠି ବୈଜ୍ଞାନିକ ଚିନ୍ତା ଚେତନା ଜଣାଇଦେଲା ଯେ ମଣିଷ ପରିବେଶ ଏବଂ ଅବସ୍ଥାର ଦାସ । ତା'ର ନିଜସ୍ୱ ଇଚ୍ଛାର କୌଣସି ମୂଲ୍ୟ ନାହିଁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏଠି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବା ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର କିଛି ଅର୍ଥ ନାହିଁ । ଏପରି ଅବସ୍ଥାରେ, କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର ସ୍ଥିର କଲେ, ଅତି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଅବର୍ଣ୍ଣନୀୟ ଦୁଃଖ କଷ୍ଟର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ ହିଁ ହେବ ସେମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ପନ୍ଥା । ଏଇଠୁ

ପ୍ରକୃତିବାଦୀ ମାନଙ୍କ ଆନ୍ଦୋଳନ ସଚେତନ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଏମାନେ ନିମ୍ନବର୍ଗର ମଣିଷର ଅବହେଳିତ ଜୀବନର ନିଛକ ଚିତ୍ର ଉପସ୍ଥାପନ କଲେ ଅବିକଳ ଭାବେ । ଏମାନେ ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କଲେ ଯେ ବଂଶଧାରା, ପରିବେଶ ଏବଂ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଜାତ ଶକ୍ତିର ହାତରେ ମଣିଷ ଯନ୍ତ୍ରବତ୍ ପୁତ୍ତଳିକା ମାତ୍ର ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ମଧ୍ୟରେ ଆମ ଆଖି ଆଗକୁ ଆସନ୍ତି ନରୱେର ଇବ୍‌ସେନ୍, ସୁଇଡ଼େନ୍‌ର ଷ୍ଟ୍ରୀଣ୍ଡବର୍ଗ, ଜର୍ମାନୀର ହାଉପ୍‌ଟମାନ ପ୍ରମୁଖ । ଫ୍ରଏଡ଼ଙ୍କ ଅବଚେତନ ମନର ରହସ୍ୟକୁ ନିଜ ନାଟକରେ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ଷ୍ଟ୍ରୀଣ୍ଡବର୍ଗ । ସେ ଚରିତ୍ରର ଅଜ୍ଞାତ ଆଚରଣ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । Miss Julia ନାଟକରେ ସେ ଏକ ସ୍ନାୟବିକ ରୋଗାକ୍ରାନ୍ତ ତରୁଣୀର କରୁଣ ଜୀବନର ଚିତ୍ରକୁ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । ଜୁଲିଆର ଜୀବନରେ ତା'ର ବଂଶଗତ ଧାରା, ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏବଂ ପରିବେଶ ଆଦି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ତା' ଜୀବନକୁ ଏକ ନର୍କକୁଣ୍ଡରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ସେ The Father ଏବଂ The Dance of Death ନାଟକରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ସ୍ତ୍ରୀର ସଂଗ୍ରାମକୁ ଦେଖାଇଛନ୍ତି । The spirit of Tragedy ଗ୍ରନ୍ଥରେ Modern tragedy ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଆଦର୍ଶ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି – The true naturalism is that which seeks out those points in life where the great complicts occur, which loves to see that which cannot be seen everybody, rejoices in the battle of elemental powers, whether they may be called love or hatred, revolt or sociability."

ଏଠି ଜର୍ମାନୀର ହାଉପ୍‌ଟମ୍ୟାନ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ନାଟକ Weaversରେ ନାୟକ ହେଉଛି ଦରିଦ୍ର ଶ୍ରମିକ । ଯନ୍ତ୍ର ଶକ୍ତିର ଉଦ୍ଭାବନ ପରେ ତା' ସହିତ ମଣିଷର ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଯେ କେତେ କରୁଣ, ତାହା ଏଠାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଠି ନାୟକ ପୂରାପୂରି ଅକ୍ଷମ । ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଚଳିତ ନାଟକର ଭାଷାକୁ ସେ ନିଜ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ଚାହିଁଲେନି । ସେ More intereted in imitating natural speech କୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେଲେ । ସଚେତନଭାବେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର, ଏଇ ଧରଣର ବାସ୍ତବତାକୁ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ଦେବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ । ସେମାନେ ହେଲେ ସିନ୍‌ଜ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶ, ଚେକଭ, ପିରାଣ୍ଡେଲେ ପ୍ରଭୃତି । ଏମାନଙ୍କ ବାସ୍ତବତା ସଚେତନଶୀଳତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ।

ରେମଣ୍ଡ ଉଇଲିୟମ ଏମାନଙ୍କୁ ନିଜ ଗ୍ରନ୍ଥ Drama from Ibsen to Elliotରେ ନାଚରାଲିଷ୍ଟିକ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବେ ଅଭିହିତ କଲେ । ତେବେ ନିକଲ, ଗ୍ୟାସନାର ଆଦି ସମାଲୋଚକ ଏମାନଙ୍କ ବସ୍ତୁ ତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପସନ୍ଦ କରନ୍ତି ।

ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଏବଂ ସମାଜର ବିବିଧ ସମସ୍ୟାକୁ ନେଇ ନାଟକ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଆଲୋକ୍‌ଜାଣ୍ଡାର ଡମା, ପଲ୍ ଆରେଁ, ଜର୍ମାନୀରେ ହେବେଲ, ଋଷରେ ଚେକଭ, ଟୁର୍ଗେନିଭ, ଆୟାରଲାଣ୍ଡରେ ସିନ୍‌ଜ, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର ଏଇ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆଦର୍ଶକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇ ଆଗେଇଲେ । ଏମାନଙ୍କର ଅନେକ ନାଟକରେ ଯୁକ୍ତିତର୍କର ପ୍ରବଣତା, ମନନଶୀଳତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଶ୍ରମିକ ଶକ୍ତିର ଅଭ୍ୟୁଦୟ, ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପୂରାପୂରି ପରିବର୍ତ୍ତନ, ଶ୍ରମିକ ମାଲିକ ସଂଘର୍ଷ, ଗଣ ବିରୋଧ ଆଦି ନାନା ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ମତବାଦ ପ୍ରଚାର କରିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ପ୍ରବଣତା ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଦୀନବନ୍ଧୁ ମିତ୍ରଙ୍କ 'ନୀଳଦର୍ପଣ', ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥଙ୍କ 'ମୁକ୍ତଧାରା', 'ରକ୍ତକରବୀ, ବିଜନ ଭଟ୍ଟଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ 'ନବାନ୍ନ' ଆଦିକୁ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ନାଟକ କୁହାଯାଇପାରେ । ଯନ୍ତ୍ର ତଥା ଅର୍ଥ ପୀଡ଼ିତ ମଣିଷର ମୁକ୍ତି କଥା ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଯେପରି ଭାବେ ଚିନ୍ତା କରିଥିଲେ, କୌଣସି ବାସ୍ତବବାଦୀ ଗଣ ମୁକ୍ତିକାମୀ ନେତା ତାକୁ ସମର୍ଥନ କରିବେନି ।

ବସ୍ତୁତାନ୍ତ୍ରିକ ନାଟକ ହେଉ ବା ପ୍ରକୃତିବାଦୀ ନାଟକ ହେଉ, ନାଟକର କୌଣସିଠାରେ ବାସ୍ତବତାର ଅବିକଳ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନାହିଁ । ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ଭାଷା, ଅନୁକରଣ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାର କିଛିଟା କଳ୍ପନା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ବାଧ । ମଞ୍ଚର ଘଟଣା ବାସ୍ତବତାର ଅନୁରୂପ ହୋଇପାରେ, ହେଲେ ଅବିକଳ ବାସ୍ତବ ନୁହେଁ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସି.ବି. ପାରଡ଼ନ ତାଙ୍କର The work of the producer ପ୍ରବନ୍ଧରେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି– "It is not real life we see on the stage, but play something that seems like real life, but actually is not. The producer must remember, therefore, that his task is not to imitate life in acting or staging but to be more likelife than life is itself. (Vol.II, P. 752)

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି, ଅଭିନୟ କେତେଦୂର ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହୋଇପାରିବ ?

ଅଭିନେତାର ଅଭିନୟ ତଥା ସଂଳାପ, ମଞ୍ଚର ପୂରାପୂରି ପଛରେ ବସିଥିବା ଦର୍ଶକ ଯେପରି ଶୁଣିପାରିବ । ଏଥିପାଇଁ ଉଚ୍ଚସ୍ୱରରେ କହିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ତା'ର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଚିତ୍କାର କରି କହିବାକୁ ହେବ । ପ୍ରଚାର ସର୍ବସ୍ୱ ନାଟକରେ ବିପ୍ଳବ ବା ବିଦ୍ରୋହର ଚିତ୍କାର ଅନେକ ସମୟରେ ଦର୍ଶକର ଶ୍ରୁତିକଟୁ ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ମଧ୍ୟ ପଛକରି ଅଭିନୟ କରିବା ଅନୁଚିତ । କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ଏ ସବୁ ସମ୍ଭବ । ଜନାନ୍ତିକେ ଏବଂ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକରେ ରହିପାରିବ ନାହିଁ । ପରିବେଶ ଏବଂ ପାର୍ଶ୍ୱ ଅଭିନେତା ସହିତ ବାସ୍ତବ ସମ୍ମତ ସମ୍ପର୍କ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକ ଯେହେତୁ ଦର୍ଶକ ମାନଙ୍କ ପାଇଁ, ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭୁଲିଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ବହୁତ ବିଳମ୍ବରେ ହୋଇଛି । ଏଣୁ ଅର୍ଥନୈତିକ ଭିତ୍ତି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସମାଜବାସ୍ତବତା ୧୯୫୦ ପରେ ବା ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି କହିଲେ ଭୁଲ୍‌ହେବ ନାହିଁ । ତେବେ ଊନ୍ନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରୁ ଅର୍ଥନୈତିକ ଭିତ୍ତିକୁ ଆଧାରକରି ଅନ୍ୟାୟ ଅତ୍ୟାଚାର ଶୋଷଣର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଉଣା ଅଧିକେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଜଗମୋହନ ଲାଲାଙ୍କ ସତୀ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କର ମାମଲତକାର, ଦୁଖେ ସୁଖେ, କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର ଭାତ, ରକ୍ତମାଟି, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ ମୂଲିଆ, ନରୋତ୍ତମ ଦାସ କହେ, ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଗରିବ, ମାଣିକ ଯୋଡ଼ି, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ ପରକଲମ, କମଳ ଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ସମାଧାନ, ମଣିଷ, ଆଜାଦୀ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚେତନାର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଏପିକ ଥିଏଟର

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରୁ ଜର୍ମାନୀର ନାଟ୍ୟକାର ବରଟୋଲଟ ବ୍ରେଶ୍‌ଟ (Bertolt Brecht) ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ବହୁ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତରେ ଦେଇ ସେ ତାଙ୍କର ନୂତନ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି, ଯାହାର ନାମ ହେଉଛି 'ଏପିକ୍ ଥିଏଟର' । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତାର ଘୋର ବିରୋଧୀ ସେ । ଏହି ଥିଏଟରକୁ ମଧ୍ୟ Non-Aristotelian Theatreକୁହାଯାଏ । କାର୍ଲମାର୍କ୍ସଙ୍କ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଓ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ବ୍ରେଶ୍‌ଟ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ଏହି

ନାଟ୍ୟକଳାର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ବିଚିତ୍ର ଅଭିଜ୍ଞତା, ମାର୍କସୀୟ ଚିନ୍ତାଧାରା ତାଙ୍କ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା, ତା'ର ପ୍ରତିଫଳନ ହେଉଛି ଏପିକ ଥିଏଟର ।

ଜର୍ମାନୀର ଏହି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟକାର ବହୁ ଦେଶ ବୁଲିଛନ୍ତି । ନିଜର ୩୮ ବର୍ଷର ନାଟ୍ୟ କ୍ୟାରିୟର ମଧ୍ୟରେ ସେ ବହୁ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏହି ଚିନ୍ତାନାୟକ ୧୮୯୮ ମସିହାରେ ଜର୍ମାନୀର ଆଇସବର୍ଗ ସହରରେ ଜନ୍ମ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ମିଉନିକ୍ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟରେ ସେ ଚିକିତ୍ସା ଶାସ୍ତ୍ର ଏବଂ ପ୍ରକୃତିଶାସ୍ତ୍ର ଅଧ୍ୟୟନ କରନ୍ତି । ଅଧାରୁ ପାଠ ଛାଡ଼ି ସେ ସାମରିକ ବାହିନୀରେ ଭର୍ତ୍ତିହୁଅନ୍ତି । ସାମରିକ ହସ୍ପିଟାଲରେ ବହୁ ଯନ୍ତ୍ରଣାକାତର ମଣିଷର ସେବା କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଆନ୍ତି । ଏଇ ସମୟରେ ୧୯୧୮ରେ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ Baal ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ନିଜର ଛାଡ଼ି ଯାଇଥିବା ପାଠର ପରିସର ଭିତରକୁ ସେ ପୁଣି ଫେରିଆସନ୍ତି ମିଉନିକ୍ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟକୁ । ୧୯୨୨ରେ ତାଙ୍କର ନାଟକ Dickioht, Man Equals Man ମୁକ୍ତିଲାଭ କରେ । ପରେ ପରେ ୧୯୨୮ରେ ରଚିତ ହୁଏ Three Penny Opera, ୧୯୩୦ରେ Rise and Fall of the City of Mohugonny ଯାହା ସମସ୍ତଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରେ ।

' ବର୍ଲିନର ଏକ ଶ୍ରମିକ ପରିବାରର ଦୁସ୍ଥିତି ଏବଂ ବେକାରୀ ଜୀବନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ତାଙ୍କର ଏକ ନାଟକର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ରୂପ Kuhle wampe କୁ ସରକାର ନିଷିଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ ଜର୍ମାନୀ ତ୍ୟାଗ କରି ସୁଇଜର ଲ୍ୟାଣ୍ଡ, ଫ୍ରାନ୍ସ ଆଦି ଦେଶ ବୁଲି ବୁଲି ଶେଷରେ ଡେନ୍‌ମାର୍କରେ ସ୍ଥାୟୀ ଭାବେ ରହନ୍ତି । ସେଠାରୁ ସେ ଷ୍ଟକ୍ ହୋମ୍, ଫିନଲ୍ୟାଣ୍ଡ, କାଲିଫର୍ଣ୍ଣିଆ, ଆମେରିକା ଆଦି ବୁଲି ଜୁରିଖକୁ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରନ୍ତି । ୧୯୫୫ରେ ସେ ଲାଭ କରନ୍ତି ଷ୍ଟାଲିନ ପୁରସ୍କାର । ୧୯୫୬ରେ ସେ ଇହଲୀଳା ସମ୍ବରଣ କରନ୍ତି । ତେବେ ତାଙ୍କର କେତୋଟି ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ The Mother, Mother Courage, The Good Person of Setzuman, The life of Galliet, The Private Life of Master ଆଜି ବେଶ୍ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି ।

ସେ ମଧ୍ୟ ଥିଲେ କବି । କବିତା ଏବଂ ନାଟକ ଭିତରେ ଉତ୍ପୀଡ଼ିତ, ଅବହେଳିତ ମଣିଷର ବେଦନା, ଲାଞ୍ଛନାକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ବା Alienation

ଉପରେ ତାଙ୍କର ମତବାଦଟି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । ଏ ବିଷୟଟିକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ Mimesis ବା ଅନୁକରଣ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଭୁଲିଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନାୟକ ଯେଉଁ ସହାନୁଭୂତି ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦାବି କରିଥାଏ ସେ ବିଷୟଟିକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ହେବ । କାରଣ ଅନେକ ସମୟରେ ଦର୍ଶକ ଅଭିନୟ ଦେଖୁ ଦେଖୁ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇଯାଏ ।

ସହାନୁଭୂତି ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ଭୟ ଏବଂ କରୁଣା ଜାଗ୍ରତ କରାଏ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏ ଦୁଇପ୍ରକାର ଭାବାତିଶଯ୍ୟରୁ ଦର୍ଶକକୁ ନେଇଆସି, ତା'ର ଭାବ ବିମୋକ୍ଷଣ ବା ଚିତ୍ତଶୁଦ୍ଧି ଘଟାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ବେକ୍‌ଟ ଏ ତତ୍ତ୍ୱର ଘୋର ବିରୋଧ କଲେ । ସେ ଘୋଷଣା କଲେ ଚରିତ୍ର ସହିତ ଦର୍ଶକ ମଜ୍ଜିଯିବନାହିଁ । ଦର୍ଶକ ଏକ ନିଶ୍ଚିତ ଦୂରତା ରକ୍ଷା କରିବ । ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣାକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ବସ୍ତୁକୁ ବସ୍ତୁ ହିସାବରେ ଦେଖିବାକୁ ହବ ।

ପ୍ରସିଦ୍ଧ ମାର୍କିନ ନାଟ୍ୟସମାଲୋଚକ ଏରିକ୍ ବେଣ୍ଟଲିଙ୍କ ମତରେ, ଆପଲ ଫଳ ମାଟି ଉପରେ ଖସିବାଟାକୁ ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏ ଘଟଣା ବିସ୍ମିତ କରିଥିଲା ଜଣକୁ ଅର୍ଥାତ୍ ଆଇଜାକ୍ ନିଉଟନଙ୍କୁ । ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକରେ The Play wright is to be an Isaac Newton, and make Isaac Newtons of his audience. (Perspectives on Drama ରେ Eric Bentleyଙ୍କ ପ୍ରବନ୍ଧ Enactment, page-433) । ଏଣୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ମତରେ, ଆମେ ଯେଉଁ ନାଟକ ଦେଖୁ, ତାହା ଅତୀତର ଘଟଣାବଳୀ । ସେଇ ଘଟଣାବଳୀର ଅଭିନୟ ଦେଖି ଦର୍ଶକ ଯଦି ତନ୍ମୟ ହୋଇଉଠିବ, ତାହେଲେ ନାଟକର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟାହତ ହେବ । ଏଠି ଅଭିନେତାକୁ ମୂଳ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ଅଲଗା ହୋଇ ଦର୍ଶକକୁ ନାଟକୀୟ ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ବୁଝାଇବାକୁ ହେବ । ନାଟକୀୟ ଭାବରେ ଦର୍ଶକ ଯେମିତି ଆଚ୍ଛନ୍ନ ନ ହେବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହେବ । ଦର୍ଶକକୁ ନାଟକର ଚରିତ୍ରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନ କରିପାରିଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହେବନାହିଁ । ଇଂରାଜୀ Alienation ପରିବର୍ତ୍ତେ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ଅବଶ୍ୟ Verfremdung ଶବ୍ଦଟିକୁ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରକୁ ମଧ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟିକ ଥିଏଟର କୁହାଯାଏ । କାରଣ ଏଥିରେ ମହାକାବ୍ୟିକ ରୀତିରେ ଅଭିନେତା ସବୁକିଛି ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବାକୁ

ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଏପିକ୍ ରୀତିର ଶିଳ୍ପସମ୍ମତ କୌଶଳ ଏବଂ ସହଜ ସୁନ୍ଦର ସରଳତା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅତୀତର ସଂଘଟିତ ଘଟଣାକୁ ମହାକାବ୍ୟର କବି ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥାଏ । ସେହିପରି ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର ଅଭିନେତା ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଭିତରୁ ନିଜକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମାଧ୍ୟମରେ ଦର୍ଶକର ଚିନ୍ତାଶକ୍ତିରେ ପ୍ରହାର କରିଥାଏ । ଏ ନାମଟିକୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ ତାଙ୍କ ସମକାଳୀନ ନାଟ୍ୟକାର Piscatorଙ୍କ ଠାରୁ ପାଇଥିଲେ । ଏପିକ୍ ରୀତିରେ ଥିଏଟର ହେଲେ ସବୁ ପଦ୍ଧତି ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଠି କୋରସ୍, ମୁଖା, ସଂଗୀତ ଆଦି ମଧ୍ୟ ବ୍ୟବହାର ହୋଇପାରେ । ତେଣୁ ବ୍ରେକ୍‌ଟ କହିଛନ୍ତି- "Today when human characters must be understood as the totality of social condition, the epic form is the only one that can comprehend all the processes." ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ଭାଗ୍ୟ ହାତରେ ଏମାନେ ଅସହାୟ ନୁହନ୍ତି । ଏଇ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଯଦି କୌଣସି ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତିରେ ଭିନ୍ନ ଆଚରଣ କରନ୍ତି, ତେବେ ତାହା ଚିରନ୍ତନ ନୁହେଁ । ଚାରିପାଖର ମଣିଷକୁ ଯେପରି ଭାବରେ ଦେଖାଯାଏ । ସେଇ ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ନାଟକର ଚରିତ୍ରକୁ ବିଚ଼ାର କରିବାକୁ ହେବ । ଏଠି ଦର୍ଶକ ସାଜିବ ସମାଜ ସଂସ୍କାରକ । ତେଣୁ ତାଙ୍କ ମତରେ- "The theatre no longer seeks to intoxicate him, supply him with illusions, make him forget the world, to reconcile him to his fate. The theatre now spreads the world in front of him to take hold of and use for his own good."

ବ୍ରେକ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ବିଶ୍ୱର ବହୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରିଛି । ତାଙ୍କ ନାଟକ ସଫଳତା ପଛରେ ଆଉ ଏକ ଚାବିକାଠି ହେଉଛି, ଏହାର ସାଙ୍ଗୀତିକତା । ସେ Music ବଦଳରେ Misuc ଶବ୍ଦଟିର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏକ ସଙ୍ଗୀତମୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସେ ଧୁରନ୍ଧର । ସେ ଖାଲି ଲୋକଗୀତ ବା ଗଣସଙ୍ଗୀତକୁ ଭଲ ପାଉ ନଥିଲେ, ଜନପ୍ରିୟ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟ ତା'ଙ୍କ ପାଖରେ ବେଶ୍ ଆଦୃତ ହେଉଥିଲା । ତେବେ ସେ କେତେକ ପ୍ରଥାଗତ ଗାନର ବିରୋଧୀ ଥିଲେ । ତାଙ୍କ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକ ପ୍ରାଣକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରୁଥିଲା । ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭ କରିଥିଲା ।

ମୋଟ ଉପରେ ବେକ୍‌ଟୀୟ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସରଣି ନିଜ ପାଇଁ ସୃଷ୍ଟି

କରିପାରିଥିଲା । ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଆପେ ଆପେ ବାରି ବାରି ହୋଇଯାଏ । ଏହି ଥିଏଟରର ଦୃଶ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏହି ଥିଏଟରର ବୃତ୍ତ ସରଳ ନୁହେଁ, ବକ୍ର ପଥରେ ଏହା ଗତିକରେ । ଏହା ବୌଦ୍ଧିକ ହୋଇଥିବାରୁ ମଣିଷର ମସ୍ତିଷ୍କ ସଦାସର୍ବଦା ସଚେତନ ବା ଜାଗ୍ରତ ଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରରେ ଜୀବନର ସବୁପ୍ରକାର ସମସ୍ୟା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର କୃତ୍ରିମ ତଥା ଅବାସ୍ତବ ବୃତ୍ତର ମାଧ୍ୟମରେ ଜଟିଳ ଜୀବନର ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ ଏବଂ ତା'ର ମୂଳ ଶକ୍ତିର ବିରୋଧ ଓ ସମନ୍ୱୟର ଦିଗକୁ ଏହା ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିଥାଏ । ଏପିକ୍ ଥିଏଟରରେ ଅନେକଟା Fableର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଅର୍ଥାତ୍ ପଶୁପକ୍ଷୀ ଏହାର ନାୟକ-ନାୟିକା । ସେମାନଙ୍କ କାହାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ମଣିଷକୁ ଶିକ୍ଷା ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ବର୍ଣ୍ଣନାମୂଳକ ବା Narrative ଯାହା ଦର୍ଶକକୁ ଚିନ୍ତା କରିବା ପାଇଁ ଖୋରାକ ଯୋଗାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ହୋଇଯାଏ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷକ । ତାକୁ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଗ୍ରହଣ କରିବା ପାଇଁ ଏକପ୍ରକାର ବାଧ କରେ । ଜୀବନ ଏବଂ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ମଣିଷର ଦୃଷ୍ଟି ଭଙ୍ଗୀକୁ ଶାଣିତ କରେ । ଯୁକ୍ତି ବା ତର୍କ କରିବା ପାଇଁ ଦର୍ଶକକୁ ଏହା ପ୍ରେରଣା ଦିଏ । ଦର୍ଶକକୁ ଏହା ସଚେତନ କରାଏ ଶିକ୍ଷା ମାଧ୍ୟମରେ । ମଣିଷ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ବ୍ୟାପକ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରାଏ । ମଣିଷ ଜୀବନ ଯେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ, ଏ ବିଷୟ ଦର୍ଶକକୁ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ କେବଳ ସଂଳାପ ଏବଂ ଅଙ୍ଗାଭିନୟ ଭିତରେ ସୀମିତ ନ ରହି, ଏହା କିଛି ନିଶ୍ଚିତ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନ କରେ, ତାହା ପୁଣି ଗଳ୍ପ ବା କବିତା ଆବୃତ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ।

ମାର୍କ୍ସବାଦୀ ସଂଗଠନ ଗୁଡ଼ିକ ସହିତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ବ୍ରେକ୍ଟଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲା । ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜିମ୍ ଉପରେ ସେ ଗୁରୁତ୍ୱଦେଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟରେ ଶିକ୍ଷାଦାନ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନ ଯୁକ୍ତ ହେଲା । ୧୯୫୪ରେ ବ୍ରେକ୍ଟ 'ସୋସିଆଲିଷ୍ଟ ରିଅଲିଜିମ୍' ସମ୍ପର୍କରେ ୫ଟି ଶିଳ୍ପନୀତିର ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ଯଥା- (୧) ଶିଳ୍ପ ନୀତିରେ ସମାଜତାନ୍ତ୍ରିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିବା ଫଳରେ ସେଥିରୁ ଜନ୍ମନେଲା ସୋସିଆଲିଷ୍ଟିକ୍ ରିଅଲିଜିମ୍ । ଶିଳ୍ପ ସହିତ ମନୋରଞ୍ଜନ ଯୁକ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ମଣିଷ ଅନୁଭବ କଲା ଯେ ସେ ହେଉଛି ସର୍ବେସର୍ବା । (୨) ଏହା ଶ୍ରମିକର ଦୃଷ୍ଟିରେ ବିଶ୍ୱକୁ (ଖିଥାଏ । ସମାଜ ସହିତ

ବ୍ୟକ୍ତିର ସମ୍ପର୍କକୁ ଦୃଢ଼କରେ । (୩) କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଅଗ୍ରଗାମୀ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କୃତିର ବିକାଶ ସଦାସର୍ବଦା ଏହା ଚାହିଁଥାଏ । (୪) ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏହାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କୃତିର ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ରକୁ ଏହା ବିପ୍ଳବବାଦୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ । (୫) ଶିଳ୍ପଚେତନାର ମୂଳ ଉପାଦାନ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦାତ୍ମକ ବସ୍ତୁବାଦ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ମଣିଷ ନିଜ ଶକ୍ତିର କଳନା କରିପାରିବ ।

ଗତାନୁଗତିକତା ଏବଂ ଉଦ୍ଭଟତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟର ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରେ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ତୀବ୍ର ଅସନ୍ତୋଷ ଓ ନୈରାଶ୍ୟର ପ୍ରତିବାଦରେ ଏହାର ଜନ୍ମ । ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର କେତେକ ସାଧାରଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ରହିଛି ଯଥା- ଏହା ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ଏବଂ ଶିକ୍ଷାମୂଳକ । ନୈରାଶ୍ୟ ଜର୍ଜରିତ ବିଶ୍ୱରେ ଏହା ଆଶାର ସ୍ୱର ଶୁଣାଏ । ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଉପରେ ଏହା ଗୁରୁତ୍ୱଦିଏ । ସାମାଜିକ ବସ୍ତୁବାଦ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଦର୍ଶକର ଚେତନାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଏ । ଗତାନୁଗତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଅସିଦ୍ଧ ଘୋଷଣାକରେ । ଏହା ମଞ୍ଚମାୟାର ଘୋରବିରୋଧୀ । ପାରମ୍ପରିକ ଥିଏଟର କଳାର ଏହା ବିରୋଧ କରେ । ଏହା ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ଆଲୋକର ସ୍ୱଭାବିକତା ଉପରେ ଏହା ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଏ । ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟବଧାନ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ଏହା ଭାବାବେଗରେ ପ୍ରବଳ ବିରୋଧୀ । ଦର୍ଶକକୁ ଏହା ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ଖୋରାକ୍ ଯୋଗାଏ । ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାରେ ଏହା ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ସିଧାସଳଖ ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଏହା ଚଖାଇଥାଏ ।

ଆମର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଭିତରେ ଏସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଖୋଜିବସିଲେ, ଆଦୌ ଏପିକ ଥିଏଟର ଲେଖାଯାଇ ନାହିଁ ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ତଥାପି ନବନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର କେତେକ ନାଟକ ଭିତରେ ଏପିକ୍ ଥିଏଟରର ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ବା ରୂପକ ନାଟକ(Allegorical play)

ଆଲିଗରିର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅନ୍ୟୋକ୍ତି । ଅର୍ଥାତ୍ ଏହା ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ଉକ୍ତି ଯାହାଦ୍ୱାରା ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥ ବା ଭାବ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ଚରିତ୍ର ବା

ଘଟଣା ମାଧ୍ୟମରେ ଆଉ ଏକ କଥା କହିବା ହେଉଛି ଆଲିଗରିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଶବ୍ଦଟି ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦ ଆଲିଗରିଆ (Allegoria)ରୁ ଆସିଛି । ଏହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଅନ୍ୟକଥନ ବା ଆଉ ଏକ କଥା କହିବା । କୌଣସି ଏକ ବ୍ୟକ୍ତି ବା ଘଟଣା ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଭାବେ ଆଉ ଏକ କଥା, ଘଟଣା ବା ବ୍ୟକ୍ତିର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବା- ଏ ଦୁଇଟି କଥାରେ କିଛି ନା କିଛି ସମାନତା ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ରହିଥିବା ଦେଖାଯାଏ । Allos ଏଲୋସ୍‌ର ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ଆଉଏକ' । ଆଗୋରିଆ (Agoria)ର ଅର୍ଥ ହେଉଛି କଥନ ବା କହିବା । ଅର୍ଥାତ୍ ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ବା ଅଧ୍ୟବସିତ ଭିତରେ କେବଳ ବାଚ୍ୟାର୍ଥ ପରିଷ୍କାର ହେଉନାହିଁ, ପରନ୍ତୁ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ଉପରେ ଲକ୍ଷଣାଶକ୍ତିକୁ ଆଧାର କରି ଅର୍ଥବୋଧ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରୁଛି । ଏହି ଅନ୍ୟୋକ୍ତି କଥା ଭିତରେ ସାମାଜିକ, ଧାର୍ମିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ନୈତିକ ତତ୍ତ୍ୱର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ କରାଯାଇପାରେ ।

ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରତୀକ ଉପରକୁ ସମାନ ଜଣାପଡୁଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ଦୁଇଟି ଭିତରେ ପ୍ରଭେଦ ରହିଛି । ରୂପ, ଗୁଣ, କ୍ରିୟା, ସ୍ୱଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁହେଁ ସମାନ ହେଲେ ହେଁ, ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଅପ୍ରସ୍ତୁତକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଇବା ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି । ଏଣୁ ରୂପ, ଗୁଣ, କ୍ରିୟାକୁ ଆଧାର କରି ଦୁହେଁ ସମାନ ସ୍ଥିତିକୁ ଆସିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ଅଟେ । 'ଅନ୍ୟୋକ୍ତି' ଭାଷାର ଏକ ପ୍ରକାର ଅଳଂକାର କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ଯେଉଁଥିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅର୍ଥକୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ଅର୍ଥ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ଅନ୍ୟୋକ୍ତିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କଥା ସହିତ, ସେହି କଥାର ଅନ୍ତରାଳରେ କୌଣସି ଏକ ନୀତିବୋଧ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ରୂପକ ଅଳଂକାର ଏବଂ ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ସାମାନ୍ୟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । କୌଣସି ବସ୍ତୁ ବା କଥାରେ ଆଉ ଏକ ବସ୍ତୁ ବା କଥାର ଆରୋପଣ ହେବା ଫଳରେ, ଦୁଇଟିଯାକ ଏକ ହୋଇଯିବା ପରି ଜଣାପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ ଏ ପ୍ରକାର ସ୍ଥିତି ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ପାଇଁ ଆସି ନଥାଏ । ଅନ୍ୟୋକ୍ତିରେ, ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁ ବା କଥାର ଅନ୍ତରାଳରେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ଆଉ ଏକ କଥାତତ୍ତ୍ୱ ବା ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ସୂଚିତ କରାଇବା ପ୍ରକ୍ରିୟା ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷଯାଏ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ତେଣୁ ରୂପକ, ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ରୂପକ, ପ୍ରତୀକ ନିଜ ପାଇଁ ଅଲଗା ଅଲଗା ଖସଡ଼ା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥାନ୍ତି । ଅନ୍ୟୋକ୍ତିର ପରିଭାଷା ଏପରି ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇପାରେ, କୌଣସି ବିଚାର, ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ବା ଭାବଗତ କଥନକୁ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ରୂପରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଗଲେ, ତାକୁ

ଅନ୍ୟୋକ୍ତି କୁହାଯାଏ । ଅନ୍ୟୋକ୍ତି ନାଟକକୁ ନାଟ୍ୟରୂପକ ଅନ୍ୟୋପଦେଶକ ନାଟକ, ରୂପକୀୟ ନାଟକ ଆଦି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇଥାଏ । ରୂପକ, ସଂକେତ, ପ୍ରତୀକ- ଏଇ ତିନିଟି ଶବ୍ଦ ସହିତ ଆମେ ବେଶ୍ ପରିଚିତ । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ Allegorical ବା Symbolical ଶବ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ସଂସ୍କୃତ ଆଳଂକାରିକ ଧନଞ୍ଜୟ ନାଟକକୁ 'ରୂପକ' ନାମରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । ନାଟ୍ୟ ଯେହେତୁ 'ଦୃଶ୍ୟ', ସେଇଥିପାଇଁ ତାହାର ନାମ 'ରୂପ' । ନାଟ୍ୟରେ ଯେହେତୁ ପାତ୍ରପାତ୍ରୀର ରୂପ ନଟନଟୀଙ୍କ ଭିତରେ ଆରୋପିତ ହୁଏ, ସେଥିପାଇଁ ଏହାକୁ 'ରୂପକ' କୁହାଯାଏ । ଭାବର ରୂପ ଏଥିରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଉଥିବାରୁ ଏହାର ନାମ ରୂପକ । କିନ୍ତୁ ରୂପକ ଶବ୍ଦଟିର ଅର୍ଥ ରୂପକ ନାଟକ ବା Allegorical Play ।

Oxford Companion to English Literature ଗ୍ରନ୍ଥରେ Allegory ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ A Figurative narrative or description, conveying a valid moral meaning ଅର୍ଥାତ୍ ରୂପକ ହେଉଛି ଏପରି ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାରର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ବା ବର୍ଣ୍ଣନା ଯାହାର ଏକ ନୀତିଗର୍ଭିତ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଇଂରେଜ ଆଳଂକାରିକ ମାନଙ୍କ ମତରେ ଏହାର ଏକ ବାହ୍ୟ ଅର୍ଥ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଏହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ତେଣୁ ରୂପକ ଧର୍ମୀ ରଚନାରେ ଏକ କାହାଣୀ କିମ୍ବା ବର୍ଣ୍ଣନାମୂଳକ କୌଣସି ଘଟଣା ସ୍ଥାନପାଇପାରେ । ଏଣୁ ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ କାହାଣୀ ରହିବ । ଏହାର ଦୁଇପ୍ରକାର ଅର୍ଥ ନିହିତ ଥିବ । ବୌଦ୍ଧଜାତକ ଗଳ୍ପ, ସ୍ପେନସରଙ୍କ Faery Queen, ବେନିୟାନଙ୍କ Pilgrim's Progress ଏଇ ଜାତିର ରୂପକ ରଚନା । ମଧ୍ୟଯୁଗର ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ 'Everyman' ଏହାର ଏକ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ।

ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରୂପକ ରଚନା ଅଛି, ଯାହାକୁ ଇଂରାଜୀରେ Mixed Allegory ବା ମିଶ୍ର ରୂପକ କୁହାଯାଏ । ଏଠାରେ ବାହ୍ୟ କାହାଣୀର ମଧ୍ୟ ଭାଗରେ ଭିତର କାହାଣୀଟି ଉଦ୍ଭାସିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଇ ଚେଷ୍ଟା ଫଳରେ ରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ସଂକେତର ପ୍ରବେଶ ଘଟେ । କୌଣସି ବସ୍ତୁ, ଧ୍ୱନି ବା ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଏହାର ଗଭୀର ଅର୍ଥଟି ଫୁଟିଉଠେ । ରୂପକ ରଚନା ରୀତି ତିନିପ୍ରକାର ହୋଇପାରେ ବୋଲି ଦୁର୍ଗାଶଙ୍କର ମୁଖୋପାଧ୍ୟାୟ 'ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ବିଚାର' ଗ୍ରନ୍ଥରେ (P-224-225) ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । (କ) ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ରଚନାରେ ସଂକେତ ନଥାଏ, କିନ୍ତୁ ବାହ୍ୟ

ଅର୍ଥର ଗଭୀରରେ ଭିତରର ନୀତିତତ୍ତ୍ୱ ଥାଏ (ଖ) ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରଚନାରେ ସଂକେତ ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ତାହା ମୁଖ୍ୟ ନୁହେଁ, ତାହା ହେଉଛି ଗୂଢ଼ ତତ୍ତ୍ୱକଥା (ଗ) ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରୂପକ ଅଛି, ଯେଉଁଥିରେ ପାରମାର୍ଥିକ ଅରୂପ ତତ୍ତ୍ୱକଥା ଥାଏ ଏବଂ ତାକୁ ବୁଝିବା ପାଇଁ ରୂପକ ଧର୍ମୀ ରଚନାରେ ଅଧିକ ସଂକେତ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଏବଂ ତୃତୀୟ ଶ୍ରେଣୀରେ ରୂପକ ନାଟ୍ୟରଚନା ଅଧିକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଗୁଡ଼ିକୁ ନାମ ଦିଆଯାଇପାରେ ଯଥା- ବିଶୁଦ୍ଧ ରୂପକ ନାଟକ, ମିଶ୍ର ରୂପକ ନାଟକ, ସଂକେତ ମୁଖ୍ୟ ରୂପକ ନାଟକ ।

କଥା ସାହିତ୍ୟରେ ଏଇ ଆଙ୍ଗିକ ମାଧ୍ୟମରେ ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶ ନିଜର ଆପାତ ଅର୍ଥକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଅନ୍ୟ ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ପରିବେଶକୁ ତୋଳି ଧରିଥାଏ । ଆଲିଗୋରିର ମୂଳ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ହେଉଛି ଧାରାବାହିକତା । ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ହଥର୍ଣ୍ଣ, ଗେଟେ, ଇବସେନ୍‌ଙ୍କ ରଚନାରେ । ଏଇ ରଚନାକୁ ଆଲିଗରିକାଲ-ବା ରୂପକୀ ପ୍ରବଣତା ବୋଲି ଧରାଯାଏ । ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇପ୍ରକାର ଆଲିଗରି ଦେଖାଯାଏ ଯଥା- ଐତିହାସିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଆଲିଗରି, ଭାବାଦର୍ଶ ମୂଳକ ଆଲିଗରି । ପ୍ରଥମଟିରେ ପରିବେଶିତ ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ବାସ୍ତବ ଇତିହାସ ଓ ରାଜନୀତିର ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାଏ । ସମକାଳୀନ ଇଂଲଣ୍ଡର ରାଜନୈତିକ ସଂକଟର ଏକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଇତିବୃତ୍ତ । ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ସ୍ୱରୂପ ଡ୍ରାଇଡ଼େନଙ୍କ 'ଆବସାଲୋମ ଆଣ୍ଡ ଆକିଟୋଫେଲ୍' (୧୬୮୧) । ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରକାର ଆଲିଗରିରେ, ଚରିତ୍ରକୁ ତୋଳି ଧରିଥିବା ବିମୂର୍ତ୍ତ ଭାବଧାରା ଓ ଆଦର୍ଶ, ପ୍ଲଟ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଶିତ ନୀତି ବା ତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ବାନିୟାନ୍‌ଙ୍କ 'ଦି ପିଲଗ୍ରିମ୍‌ସ ପ୍ରୋଗ୍ରେସ' (୧୬୭୮) । ଆଲିଗରିର ବହୁ ସ୍ତର ରହିଛି । ଚସରଙ୍କ 'ଦି ନାନ୍ସ ପ୍ରିଜନ୍ସ ଟେଲ' ରୂପକକୁ ପଶୁକାହାଣୀର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇଛି । ଜର୍ଜ ଅରଓୟେଲଙ୍କ 'ଆନିମଲ ଫାର୍ମ'ରେ ଆମର ସମକାଳୀନ ରାଜନୈତିକ ଓ ସାମାଜିକ ପରିବେଶକୁ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ପଶୁକାହାଣୀର ଆଲିଗରି ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଛି । ଆଲିଗିରି ମଧ୍ୟ ସରଳ ଓ ଜଟିଳ ଦୁଇପ୍ରକାର ହୋଇପାରେ ।

W.B.Yeats ରୂପକ ଏବଂ ସାଙ୍କେତିକ ରଚନା ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଇବାକୁ ଯାଇ କହନ୍ତି, (୧) ସଂକେତ ହେଉଛି ଅଦୃଶ୍ୟ ବା ଅରୂପ ସତ୍ତାର ସମ୍ଭାବ୍ୟରୂପ, ରୂପକ ହେଉଛି ପାର୍ଥିବ ବସ୍ତୁ ବା ପରିଚିତ ତତ୍ତ୍ୱର ସମ୍ଭାବ୍ୟ ଅନେକ ରୂପ ମଧ୍ୟର୍

ଗୋଟିଏ ରୂପ । (୨) ସଂକେତ ହେଉଛି ଅନୁଭବର ବ୍ୟାପାର, ସଂକେତ ବା କିଛି ଇଙ୍ଗିତ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ତାହା ଯଥେଷ୍ଟ । ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପଥରେ ଏପରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦେବା ସମ୍ଭବ ହୁଏନା । କିନ୍ତୁ ରୂପକ ଅନୁଭବ ନୁହେଁ, ଜ୍ଞାନର ବ୍ୟପାର । ବୁଦ୍ଧି ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହା ବୋଧଗମ୍ୟ । ରୂପକ ଯାହା ବ୍ୟକ୍ତ କରେ, ତାହା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପଥରେ ଆହୁରି ଭଲ ଭାବେ କୁହାଯାଇପାରେ । (୩) ସଂକେତ ହେଉଛି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଶିଖାରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଲୋକବର୍ତ୍ତିକା । ସଂକେତର ଏଇ ଆଲୋକ ବର୍ତ୍ତିକା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ, ନିଗୂଢ଼, ଅବାଙ୍‌ମାନସଗୋଚ଼ର ତତ୍ତ୍ୱକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । (୪) ସଂକେତ ହେଉଛି ସତ୍ୟର ଅପରୋକ୍ଷ ଅନୁଭୂତି, ଯାହାକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିର ସଂସ୍କାର ଆବଶ୍ୟକ । କିନ୍ତୁ ରୂପକକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ସମ୍ୟକ ଜ୍ଞାନ ଯଥେଷ୍ଟ । ଅର୍ଥାତ୍ ଇୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ମତରେ ସାଙ୍କେତିକ ରଚନା ହେଉଛି ସୂକ୍ଷ୍ମ, ଗଭୀର, ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ, ଅରୂପ ଅନନ୍ତର ଉପଜୀବ୍ୟ ବିଷୟ ।

ଏକ ପ୍ରକାର ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବକୁ, ପରିଚିତ କାହାଣୀର ଛଦ୍ମବେଶରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇ ଥାଏ ରୂପକ ନାଟକରେ । ଏ ପ୍ରକାର ଭାବ ଯେ କେବଳ ରୂପକ କୁହାଯାଇ ପାରିବ, ତାହା ନୁହେଁ । ତେବେ ଅନ୍ୟ ଉପାୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାର କିଛିଟା ବାଧା ରହିଛି ।

ଏଇ ବାଧା ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ ବା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ହୋଇପାରେ । ନାନାପ୍ରକାର ବାଧା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନେକ ସମୟରେ ରୂପକ ରଚନାକାର ରୂପକର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଥାଏ । ତେବେ, ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ଏପରି କରିଥାଏ, ଭିତରର ବସ୍ତୁ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ବା ନୀତିକୁ ସେ କହିଲା ବେଳେ, ତାହା ଅତ୍ୟନ୍ତ ନୀରସ, ଅମୂର୍ତ୍ତ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ । ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୂପକର ଆଶ୍ରୟ କରାଯାଇପାରେ । ଏଠାରେ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଯେ, ରୂପକ ନାଟ୍ୟ ଭିତରେ ଯଦି କୌଣସି ଅବ୍ୟକ୍ତ ଭାବ ବା ତତ୍ତ୍ୱ ଯଦି ସ୍ଥାନପାଏ, ତେବେ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବେ ପ୍ରବାହମାନ ବାହ୍ୟ କାହାଣୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ତାକୁ ରୂପ ଦେବା, ନାଟକରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥାଏ । ଏଣୁ ମଝିରେ ମଝିରେ ସଂକେତ ବା ସିମ୍ବଲର ଆଶ୍ରୟ ନେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକକୁ ମିଶ୍ରରୂପକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ନାଟକରେ ସଂକେତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥାଇ ମଝିରେ ମଝିରେ ରୂପକ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ କରାଗଲେ, ତାହାକୁ ସଂକେତ ମୁଖ୍ୟ ରୂପକ ନାଟକ କୁହାଯାଇଥାଏ । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ରକ୍ତକରବୀ, ଡାକଘର, ରାଜା ଆଦି ସାଧାରଣ ଭାବେ ସଂକେତ ମୁଖ୍ୟରୂପକ ନାଟକ । କିନ୍ତୁ

ସ୍ଥୂଳଭାବେ ଦେଖିଲେ ଏହା ରୂପକ-ସାଂକେତିକ ନାଟକ ।

ଆଲିଗରିକାଲ ରଚନା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ଏଥିରେ ପ୍ରତୀକ, ରୂପକ ବିଶ୍ୱ ଆଦିର ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ଏହାକୁ ଅଧିକ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ଅମୂର୍ତ୍ତଭାବନା, ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ବିଚାରର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ମାନବୀୟ ଭାବନା, ଧାର୍ମିକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ, ଅମୂର୍ତ୍ତ ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସୂତ୍ର ଅଶରୀରୀ ତତ୍ତ୍ୱ, ବୃତ୍ତି ଏବଂ ଭାବ ସ୍ଥିତି ଆଦି ରହିଥାଏ । ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷଯାଏ, ଏଠି ନାଟ୍ୟକାର ଅମୂର୍ତ୍ତ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ, ନୀତି ଏବଂ ବୋଧତତ୍ତ୍ୱ ଆଦି ସହିତ ନିଜକୁ ସାମିଲ କରି ଚାଲିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କଥାବସ୍ତୁ ଅନ୍ତରାଳରେ ଫଲ୍‌ଗୁ ଭଳି ଆଉ ଏକ ଅପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କଥାବସ୍ତୁର ଧାରା ପ୍ରବାହିତ ହେଉଥାଏ । ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ଭିତରେ ମାନବୀୟ ଭାବ, ଗୁଣଦୋଷ, ବିଚାର ବା ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ଆରୋପଣ କରାଯାଇଥାଏ କିମ୍ବା କୌଣସି ପୁରୁଷ-ସ୍ତ୍ରୀ ଚରିତ୍ର ଏ ସବୁ ଭାବ ବା ବିଚାରର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ବ୍ୟଷ୍ଟି ଅପେକ୍ଷା ସମଷ୍ଟି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତି ଆଦି ଜଟିଳତା କାରଣରୁ ଏହାର ଚରିତ୍ର, ମୂର୍ତ୍ତି ଏବଂ ଅମୂର୍ତ୍ତ ଉଭୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅଧିକାରୀ ହୋଇଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର ସଂଳାପର ଭାଷାରେ ଲକ୍ଷଣା ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟତା, ସୂଚକତା, ସାଙ୍କେତିକତା ଏବଂ ଗଭୀର ଅର୍ଥବାହକତା ଆଦିରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାଷାର ସଂଯୋଜନା କରାଯାଇଥାଏ ।

ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର ଅଭିନୟ ଏବଂ ପ୍ରଯୋଜନା ଅପେକ୍ଷାକୃତ କଠିନ । ଅଭିନୟର ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସୂକ୍ଷ୍ମତା, ସୂଚକତା, ସାମର୍ଥ୍ୟ ସହିତ ନୃତ୍ୟସଙ୍ଗୀତ, ରଙ୍ଗସଜ୍ଜା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଯଦି ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର ଭିତିରି ଅର୍ଥକୁ ଧରିପାରିବେ, ତାହେଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହେଲାବୋଲି ଧରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକ

ଆଜିର ଯୁଗ ହେଉଛି ପ୍ରତୀକବାଦର ଯୁଗ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଯୁଗରେ ଲେଖକ ଜୀବନ ସଂଘର୍ଷ ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରତୀକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ । ରୂଢ଼ିବାଦୀ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏବଂ ଜଡ଼ବାଦୀ ପରମ୍ପରା ଉପରେ ଶକ୍ତ ଆଘାତ ପହୁଞ୍ଚାଇଛି ପ୍ରତୀକ ନାଟକ । ଗୂଢ଼ଶୈଳୀ ଏହିପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଗୁମ୍ଫିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ଅଧିକ ଚର୍ଚ୍ଚା

ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଶୈଳୀରେ ଆଲିଗରୀ ଏବଂ ମେଟାଫରର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଜଗତରେ ପ୍ରତୀକର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । ତାହା ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ କାଁ ଭାଁ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି, ସେସବୁ, ଅଯତ୍ନବିନ୍ୟସ୍ତ । ଯୁଗର ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ କଳାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ଏକମାତ୍ର ରାସ୍ତା ହେଉଛି ପ୍ରତୀକ । ପ୍ରତୀକ ଜୀବନର ବ୍ୟଞ୍ଜନାତ୍ମକ ସନ୍ଦର୍ଭର ଅନେକ ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ସାକାର ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଆଧୁନିକ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ତଥା ବହିରଙ୍ଗ ଚେତନାକୁ ଜାଣିବାକୁ ହେଲେ ଆମର ଏହାର ବିବିଧ ଶ୍ରେଣୀ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ରାଜନୈତିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ପ୍ରୟୋଗବାଦୀ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ଐତିହାସିକ-ପୌରାଣିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଶୈଳୀର ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ଇତ୍ୟାଦି ।

"ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ବୈଚାରିକବୋଧର ଏକା ସ୍ତର ଉପରେ କରାଯାଇଛି । ପଦ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ରହସ୍ୟର ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଅଥବା ଆନନ୍ଦର ସ୍ୱର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ, ଗଦ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେତେଟା ଏହା ଉପେକ୍ଷିତ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ବିଶେଷ ରୂପେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନର ବିବିଧ ସମସ୍ୟାକୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ପ୍ରଦାନ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯାଇଛି । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏହି ସଶକ୍ତ ମାଧ୍ୟମ ହେଉଛି ଅମୂର୍ତ୍ତର ମୂର୍ତ୍ତରୂପ । ଏହା ଏକ ବିଶେଷ ପ୍ରକାର ସଙ୍କେତ ଏବଂ ଏଥିରେ ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରିବାର ଏକ ଅଦ୍ଭୁତ କ୍ଷମତା ବିଦ୍ୟାମାନ ରହିଛି ।"

(ହିନ୍ଦୀ କେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ : ଡଃ ରମେଶ ଗୌତମ, ପୃ-୧୩)

ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍‌କର ଅନୁସରଣରେ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରେ ପରେ ଆମର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ପାଇଁ ଆଉ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକକୁ ଚାହିଁନାହାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ଆଗରେ ଆଦର୍ଶ ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ ଶ, ଇବସନ୍, ଗଲ୍‌ସଓର୍ଦ୍ଦି, ମିଟରଲିଙ୍କ, କାମ୍ୟୁ ଆଦି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ

ନାଟ୍ୟକାରଗଣ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥିଲା, ତାହାର ସ୍ୱର ଥିଲା ଦାର୍ଶନିକ ତଥା ଧର୍ମପ୍ରଧାନ । ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ଯୁଗୀୟ ଚେତନା ସହିତ ପ୍ରତୀକ ତାଳ ମିଳାଇ ଗତିକରିଛି ।

ଜୀବନର ଏହା ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରକାର ଅପ୍ରକଟ ସତ୍ୟ, ଯାହାର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କରିବା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମ ଦ୍ୱାରା ଅସମ୍ଭବ । ଏଣୁ ଏହାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ନିମିତ୍ତ ପ୍ରତୀକର ଅବଲମ୍ବନକୁ ନେଇ ଅପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରାଯାଇଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ ପ୍ରତୀକ ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ । ପ୍ରତୀକ ଭାଷାକୁ ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଲକ୍ଷଣା ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଚମତ୍କାରିତା ପ୍ରତିପାଦିତ ହୋଇଥାଏ । Arthur Symmଙ୍କ ଭାଷାରେ- "Symbolism began with the first words uttered by the firstman, as he named every living thing, or before them in Heaven when god named the world into beings" ଆଦିମାନବର ପ୍ରଥମ ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣଠାରୁ ହିଁ ପ୍ରତୀକର ଆରମ୍ଭ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରାଯାଇଛି ।

ଜୀବନର ପ୍ରତ୍ୟେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତୀକର ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଭାଷା, ସାହିତ୍ୟ, କଳା, ଧର୍ମ, ଦର୍ଶନ ଏପରିକି ଆମର ଅନେକ ଜଣାଅଜଣା ପ୍ରତୀକର ଦୁନିଆରେ ଆମେ ଜୀବନ ଧାରଣ କରିଥାଉ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି- "Man lives in a symbolic universe, language, myth and religion are parts of the universe. They are the varied threads which weave the symbolic net, the tangled web of human experience."

[An Essay on Man : Ernest Cossiner (Quoted in Exploring Poetry by M.C. Rusenthel and A.J.M. Smith), Page-497]

ପ୍ରତୀକର ବିଭିନ୍ନ ପରିଭାଷା

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଏକ ଶକ୍ତିଶାଳୀ ମାଧ୍ୟମ ହେଉଛି ପ୍ରତୀକ ବିଧାନ । ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଶୈଳୀ ଭିତରେ ଏହା ରୂପଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ରୁଚିର ବିଭିନ୍ନ କାରଣରୁ ପ୍ରତୀକର ପରିଭାଷା ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଜ୍ଞାନପୂର୍ଣ୍ଣ ସାହିତ୍ୟ, କଳା, ଦର୍ଶନ, ଧର୍ମ ଆଦିରେ ହୋଇଥାଏ । ସ୍ଥୂଳ ରୂପରେ ଭାଷା ଓ ଶବ୍ଦ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତୀକ ରୂପେ ଗଣନା କରାଯାଇଛି । କାରଣ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶବ୍ଦ ଭିତରେ କିଛି ନା

କିଛି ଭାବାତ୍ମକ ବା ଦୃଶ୍ୟାତ୍ମକ ସତ୍ୟ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥାଏ । ତେବେ ପ୍ରତୀକ ହେଉଛି ବିଶିଷ୍ଟ ଶବ୍ଦ ସମୂହର ଭାବାତ୍ମକ ବା ବଞ୍ଜନାତ୍ମକ ରୂପ । ଏହାକୁ ଆମେ ଅନୁଭବ ଅଥବା ଅନୁଭୂତିର ଅବସ୍ଥାବିଶେଷର ଶାବ୍ଦିକ ପ୍ରତିରୂପ ବୋଲି କହିପାରୁ । ତେବେ ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦ Symbolର ପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ କେତୋଟି ଶବ୍ଦ ଓଡ଼ିଆରେ ଦେଖାଯାଏ, ଯଥା- ଚିହ୍ନ, ସଙ୍କେତ, ପ୍ରତିରୂପ, ପ୍ରତିନିଧି, ପ୍ରତିମା, ମୂର୍ତ୍ତି, ନିଶାନ ଇତ୍ୟାଦି ।

ପ୍ରତୀକ ସମ୍ପର୍କରେ ବିଦ୍ୱାନ୍‌ମାନଙ୍କର ମତ ଏଠାରେ ଅବତାରଣା କରାଯାଉଛି -

(1) "A symbol certainly, I think, means something prevented to the senses or the imagination usually to the senses which stands for something else."
(Symbolism and Belief : Edwyn Bevan, P.II)

(2) "It (Symbol) simply means an expression which more than it says,"- (A study of Literature : David Daichess, P-36)

(3) "Symbol- a word or an image that signifies something other than what it represents (Poetry Handbook, P.155)

(4) "Symbol : (Sign) the term given to a visible object representing to the mind resemblance of something which is not shown but realized trough association with it."
(Encyclopaedia Britanica, Vol 21, 14th Ed., P.701)

(5) "A Symbol is essentially a sign which stands for some thingelse and is used to represent that thing in discourse."
(Problem of Art : S.K. Langer, P-132)

(6) "Any datum may be Symbol if it means something or operates as a sign." (A general theory of value : R.B. perry, P.408)

(7) "To convey a supernatural experience in the language of visible things and therefore almost every word is a symbol and is used not for its common pupose but for the associations which it evokes of a reality beyond the senses." (The Heritage of Symbolism : C M Bowra, P.5)

(9) "A symbol Symbolizes an act of reference that is among its causes in the speaker together, no doubt, with desire to record and to communicate, and with attitude towords hearers are act of referring. Thus a Symbol becomes when hearer or an act of reference."

(The Meaning of Meaning : Ogden and Richards, P.205)

ଆଲୋଚିକା ଡଃ ପଦ୍ମା ଅଗ୍ରୱାଲ ଙ୍କର "Symbolism : A Psychological Study"ରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି ଯେ ସାମାନ୍ୟ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ବିଶିଷ୍ଟତା, ସରଳବୋଧ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଗ୍ରହଣ ଅଭିପ୍ରାୟର ସାଙ୍କେତିକତା ଇତ୍ୟାଦିରୁ ପ୍ରତୀକର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ମନୋବିଶ୍ଳେଷଣ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହି ସବୁ ଶବ୍ଦ ଏକପ୍ରକାର ବିଶିଷ୍ଟ ଅର୍ଥର ଦ୍ୟୋତକ ହୋଇଥାଏ । ଏମାନେ ଅନ୍ତଶ୍ଚେତନା ତଳେ ଅବଦମିତ ଇଚ୍ଛାକୁ ପ୍ରକଟିତ କରିଥାନ୍ତି ।" ଫ୍ରଏଡ୍ ତାଙ୍କର ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ପ୍ରତୀକକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ଅତି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ସ୍ୱପ୍ନର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତାକୁ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ପାଇଁ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଶ୍ଳେଷଣର ମାର୍ଗକୁ ଫ୍ରଏଡ୍ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ସେ ପ୍ରତୀକକୁ 'ଅଚେତନ କଳ୍ପନା'ର ସୃଷ୍ଟି ବୋଲି କହିଛନ୍ତି ।

ୟୁରୋପରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉତ୍ତରାର୍ଦ୍ଧରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଏବଂ କଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ୧୮୮୬ରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଏହାର ପ୍ରଥମ ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନଦ୍ୱାରା ୟୁରୋପର ଅନେକ ସାହିତ୍ୟିକ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ସେମାନେ ହେଲେ– ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ବି.ଇଟ୍‌ସ (ଇଂଲଣ୍ଡ), ଷ୍ଟିଫେନ୍ ଜର୍ଜ (ଜର୍ମାନୀ) ଆଲେକ୍‌ଜାଣ୍ଡାର ବ୍ଲକ (ରୁଷ), ବେଲରୀ, ଗର୍ଟନ ଷ୍ଟନ, ହୁଇଟ୍‌ମେନ, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଅର୍ଥର ରେନଓ୍ୱାର୍ଡ୍, ଜୁନର ଲଫୋର୍ଡ୍, ସେନରୀ ମେରିଆ ରିଲ୍‌କ, ଲଫୁର୍ଜ ପ୍ରମୁଖ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଲେଖକଗଣ ପ୍ରତୀକବାଦର ସଫଳତା ପାଇଁ ୫ଟି ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛନ୍ତି –

(୧) ଏହା ଭାବାତ୍ମକ । ପ୍ରତୀକ ଭାବକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥାଏ ।

(୨) ଏହା ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ । କାରଣ ଭାବକୁ ଏହା ରୂପାକାର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକଟ କରିଥାଏ ।

(୩) ଏହା ସଂଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ । କାରଣ ଏହା ରୂପକାରକୁ ସାମାନ୍ୟ ପ୍ରେଷଣୀୟ ଉପକରଣ ରୂପେ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ ।

(୪) ଏହା ବିଷୟପରକ ଅଟେ । ଏଥିରେ ବିଷୟ, ବିଷୟରୂପେ ଆସି କଳାକାର ଦ୍ୱାରା ଗୃହୀତ ଭାବସଙ୍କେତ ଭାବେ ଦେଖାଦେଇଥାଏ ।

(୫) ଏହା ଅଳଙ୍କାରଣାତ୍ମକ । ଉପରୋକ୍ତ ବିଶେଷଗୁଡ଼ିକ ଆଳଙ୍କାରିକ କଳାର ବିଶେଷତ୍ୱ ଅଟେ ।

ଷ୍ଟିଫେନ ମାଲାର୍ମେ ନିଜ କବିତା ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି- "ମୋ କବିତା ପଢ଼ି କିଛି ଲୋକ ବିସ୍ମିତ ହେବେ । ସେମାନଙ୍କୁ ବିସ୍ମିତ କରିଦେବା ପାଇଁ ମୁଁ କବିତା ଲେଖୁଛି ।" ବିଖ୍ୟାତ ଫରାସୀ ଔପନ୍ୟାସିକ ଆନ୍ଦ୍ରେ ଜାଁଦ ପ୍ରତୀକବାଦୀମାନଙ୍କ ଜୀବନର ପଳାୟନପନ୍ଥୀ ମନୋଭାବକୁ ଉଲ୍ଲେଖ କରି କହିଛନ୍ତି- "ପ୍ରତୀକବାଦ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସବୁଠାରୁ ବଡ଼ ଆକ୍ଷେପ ହେଉଛି, ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏମାନଙ୍କ ଜିଜ୍ଞାସାର ଅଭାବ, ବିଲ ଗ୍ରେଫ୍‌ଙ୍କୁ ଛାଡ଼ି ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନିରାଶବାଦୀ ଏବଂ ସଂସାରକୁ ପରିତ୍ୟାଗ କରିଛନ୍ତି । କବିତା ଏମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଆତ୍ମଗୋପନର ଏକ ଇସ୍ତାହାର ହୋଇଯାଇଛି । ଏମାନେ ବିଭତ୍ସ ବାସ୍ତବିକତାଠାରୁ ପଳାୟନ କରିଛନ୍ତି ।"

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ସାହିତ୍ୟରେ ରହସ୍ୟବୃତ୍ତିର ରକ୍ଷା ଏବଂ ସ୍ୱଷ୍ଟତା ପାଇଁ ସାଙ୍କେତିକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ମହତ୍ତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଏହି କାରଣରୁ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ସାହିତ୍ୟରେ ବୁଦ୍ଧି ଏବଂ ଭାବନାର ତିରସ୍କାର ବିଶେଷ ରୂପେ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତୀକ ଦ୍ୱାରା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅର୍ଥର ବ୍ୟଞ୍ଜନା, ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତିର ମାର୍ମିକ ତଥା ଧ୍ୱନ୍ୟାତ୍ମକ ପଦ୍ଧତିଦ୍ୱାରା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତାତ୍ମକତାର ବିକାଶ ଘଟିଥାଏ । ଏ ସବୁ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଶେଷତ୍ୱ, ଆଳଙ୍କାରିକ ଚମତ୍କାରବାଦ, ଯଥାତଥ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନ ଏବଂ କବିତାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଥିଲା । ଏମାନେ ସାହିତ୍ୟକୁ ରାଜନୀତିର ଗ୍ରାସରୁ ରକ୍ଷା କରିଥିଲେ । କାବ୍ୟକଳାର ଦୁରୁହତା, ଦୁର୍ବୋଧତା ଏବଂ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଭିତରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ସାହିତ୍ୟିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟିଛି ।

ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଭାବ

ଏସକାଇଲାସଙ୍କ ସମୟଠାରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟକକୁ ଯେବେ ସ୍ଥାନ ଦିଆଗଲା, ସେହି ଦିନଠାରୁ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଯଥାର୍ଥବାଦ ଅସଫଳ ହେବାରୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ସାଙ୍କେତିକ ବାତାବରଣକୁ ପରୀକ୍ଷା କରିବାର ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟିହେଲା । ପରିଣାମସ୍ୱରୂପ ପ୍ରତୀକବାଦ,

ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାବାଦ, ନିର୍ମାଣବାଦ, ରୂପବାଦ, ନାଟକୀୟତାବାଦ ଇତ୍ୟାଦି ଶୈଳୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆସିଲା । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟରଚନାରେ ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉତ୍ତରାର୍ଦ୍ଧରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ ପ୍ରତୀକକୁ ନେଇ ନାଟକରେ ପରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ ହେଲା । କାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିମାନସର ଅସହାୟତା ଏବଂ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ସାଧାରଣ ଭାଷା ଅସମର୍ଥ ଥିଲା । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଗଲା । ରୋମାଣ୍ଟିକ ପଦ୍ଧତିର ଅନୁକୂଳ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକରେ ଦୂର ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଜଗତର ସ୍ୱପ୍ନମୟ ରହସ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ହେଲା- "Unlike the realists, the Symbolists choose their subject matter from the past and avoid any attempt to deal with social problems or to recreate the physical environment of its characters."

("The Theatre : An Introduction" : Oscar G. Brockett, P.288)

ଫ୍ରାନ୍ସର ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ହେଲେ- ମିଟରଲିଙ୍କ, ଇଏଟ୍‌ସ, ହାଉପ୍‌ଟମେନ, ଆନ୍ଦ୍ରିଜିଦ୍, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ପ୍ରମୁଖ । ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ କରିବା କ୍ଷେତ୍ରରେ ମିଟରଲିଙ୍କ ବେଶ୍ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ତାଙ୍କର 'ବ୍ଲୁବାର୍ଡ଼' ଏକ ସାର୍ଥକ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ନାଟକ । ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଆନନ୍ଦର ଅନୁସନ୍ଧାନ ହେଲା ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର । ମିଟରଲିଙ୍କର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ 'ଦି ଇଣ୍ଟ୍ରୁଡର', 'ଦି ସେଭେନ ପ୍ରିନ୍‌ସେସ୍' ଆଦିରେ ପ୍ରଚୁର ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ପ୍ରତୀକବାଦୀ ପରମ୍ପରାରେ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ପ୍ରୟୋଗ କଲେ ଇଏଟ୍‌ସ । ମିଟରଲିଙ୍କ ରଚିତ 'କାଉଟେଷ୍ଟ କେଥଲୀନ', 'ଦି ଆବର ଗ୍ଲାସ', ହାଉପ୍‌ଟମାନ୍‌ଙ୍କର 'ହେଟିଲି', ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗଙ୍କ 'ଡ୍ରି ମପ୍ଲେ' ଏବଂ କଣ୍ଡରମେନଙ୍କର କେତେକ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକକୁ ସ୍ୱପ୍ନରୂପକ କୁହାଯାଏ । ଆନ୍ଦ୍ରିଜିଦଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ନାଟକ 'ଦି ବ୍ଲାକ ମାସ୍କର୍ସ'ରେ ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ଜୀବନ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରାଯାଇଛି ।

ପଶ୍ଚିମୀଭୂଖଣ୍ଡର ଆଧୁନିକ ବୁଦ୍ଧିବାଦୀ ନାଟକରେ ବ୍ୟବହୃତ ପ୍ରତୀକକୁ ସାମାଜିକ ପ୍ରତୀକ କୁହାଯାଇଛି । ଇବ୍‌ସନ, ଗଲସଓର୍ଦ୍ଦି, ଶ ଆଦିଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହି ପ୍ରକାରର ପ୍ରତୀକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ପ୍ରଥମରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦୁଇପ୍ରକାର ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରେନାହିଁ । ଭାବ ପ୍ରକାଶନ କ୍ଷେତ୍ରରେ

ଯେତେବେଳେ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ଭାଷା ଅସମର୍ଥ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ଅଭୀଷ୍ଟ ସାଧନ ବା ଭାବକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ସଙ୍କେତ ବା ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ । ଇବ୍‌ସନ୍ ତାଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଶୈଳୀ ପ୍ରୟୋଗ କରି ତତ୍କାଳୀନ ସାମାଜିକ, ପାରିବାରିକ ତଥା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ବିକୃତିକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଡଲ୍‌ସ ହାଉସ, ପିଲାର୍ସ ଅଫ ଦି ସୋସାଇଟି, ଦି ୱାଇଲଡ଼ ଡକ୍, ଦି ଲେଡ଼ି ଫ୍ରମ୍ ଦି ସି, ଘୋଷ୍ଟସ, ଦି ମାଷ୍ଟର ବିଲଡ଼ର ଆଦି ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ସଫଳ ଭାବେ କରିଛନ୍ତି ।

ରୁଷର ନାଟ୍ୟକାର ଆଣ୍ଡ୍ରିଉ ଏବଂ ଆଉରିନାଭ ସାମାଜିକ ପ୍ରତୀକ ପରମ୍ପରାରେ ଉନ୍ନତି ସାଧନ କରିଛନ୍ତି । ଆଣ୍ଡ୍ରିଉଙ୍କର 'ଟୁ ଦି ଷ୍ଟୋର୍ସ' ଏବଂ 'ଦି ଲାଇଫ ଅଫ୍ ଦି ମେନ୍'ରେ ସମସାମୟିକ ଘଟଣାରୁ ପ୍ରତୀକ ଦ୍ୱାରା ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଇଛି । ଆଓରିନାଭଙ୍କର 'ଦି ବିଙ୍ଗ୍‌ସ ଅଫ୍ ଦି ସୋଲ' ଏବଂ 'ଦି ଫୋର୍‌ଥ ୱାଲ୍' ନାଟକରେ ବହୁ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପନ୍ନ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱାରୋପ କରିଛନ୍ତି । ଦୁଇ ନାଟ୍ୟକାର ଶୈଳୀରେ ଯଥାର୍ଥବାଦ ଏବଂ ପ୍ରୀକବାଦର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖାଯାଏ । ବିଶ୍ୱର ବହୁ ଦେଶରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଶୈଳୀ ବେଶ୍ ପରିଚିତ ଲାଭ କରିଛି ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ପରମ୍ପରା (ରୂପକ)ରେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକବାଚୀ କୌଣସି ଶବ୍ଦ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । କାରଣ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟଗଣ ନାଟକର ବର୍ଗୀକରଣ କରିଛନ୍ତି ନେତା, ରସ ଏବଂ ବସ୍ତୁକୁ ଆଧାର କରି । ସେମାନେ ଶୈଳୀକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇନାହାନ୍ତି । ଇଂରାଜୀ ଶବ୍ଦ Symbolର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଭାବେ ଆମେ ଓଡ଼ିଆରେ 'ପ୍ରତୀକ'ର ପ୍ରୟୋଗ କରୁଛୁ । କେତେକ କଳାତ୍ମକ ଆବଶ୍ୟକତାର ପରିପୂର୍ତ୍ତି ନିମିତ୍ତ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରଫେସର ତାରକାନାଥ ବାଲିଙ୍କ ମତରେ- "ନାଟକରେ ଯେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ନହୋଇ ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ସମସ୍ତ ନାଟକୀୟ ଅଭିପ୍ରାୟଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ସେହିସବୁ ନାଟକକୁ ସେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ କୁହାଯାଏ । (ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କାବ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଔର ବାଦ, ପୃ-୨୩୭) । ଡଃ ମୋହନ ଅବସ୍ଥୀଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ ପ୍ରତୀକ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ବା ବିଚାରକୁ ବହନ କରିଥାନ୍ତି । (ହିନ୍ଦୀ ସାହିତ୍ୟ

କା ଅନ୍ୟତମ ଇତିହାସ, ପୃ.-୧୧୩) । ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ସାବିତ୍ରୀ ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କ ପୁସ୍ତକ "ନବ୍ୟ ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ" (ପୃ-୨୬୫)ରେ କହନ୍ତି- "ପ୍ରତୀକ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜର ମନୋବୃତ୍ତିକୁ ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱରୂପ ଦେଇ ରୁଚିକୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟକାର ରହସ୍ୟମୟ ଢଙ୍ଗରେ ନିଜର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ପାଠକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାନ୍ତି । ରହସ୍ୟମୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଗି ଭାଷାରେ ଶକ୍ତି ଏବଂ ପ୍ରୌଢ଼ତା ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ।"

ଆଧୁନିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଚାରକୁ ସ୍ଥୂଳ ରୂପରେ ମାନବୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏବଂ ଲୌକିକ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିଥାଏ । 'ସାଦା କାକ୍‌ଟସ' ପୁସ୍ତକର ଭୂମିକା (ପୃ-୮) ରେ ଡଃ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ଲାଲ କହନ୍ତି- "ନାଟକ ମେ ପ୍ରତୀକ କା ଧର୍ମ କେବଲ ଇତ୍‌ନା ହୈ କି ବହ ସମ୍ବେଦ୍ୟ ବାତ୍ କୋ, ତଥ୍ୟ କୋ ଶବ୍ଦେଁ । କୀ ଅପେକ୍ଷା କହିଁ ଅଧିକ ସିଧେ ଔର ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଢଙ୍ଗ ତଥା ସୁନ୍ଦର ରୂପ ସେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କର୍‌ସକତା ହୈ ।" ଡଃ ଦଶରଥ ଓଝା ତାଙ୍କ "ହିନ୍ଦୀ ନାଟକ ଉଦ୍ଭବ ଔର ବିକାଶ" ପୁସ୍ତକ (ପୃ.-୧୭୨)ରେ ପ୍ରତୀକ ବା ଭାବାତ୍ମକ ନାଟକକୁ ତିନିଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି; ଯଥା- (୧) ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, (୨) ଆଂଶିକ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ, (୩) ଗୌଣ ପ୍ରତୀକ ନାଟକ ।

ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗର ପରମ୍ପରା ଦେଖାଯାଏ । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ, ହରିହର ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର, ଯଦୁନାଥ ଦାସମହାପାତ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ରମେଶ ଦାସ, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥ, ପ୍ରସନ୍ନ ଦାସ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ, ରତିମିଶ୍ର, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ, ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀ, ନାରାୟଣ ସାହୁ, ବିଜୟ ଶତପଥି, କୈଳାସ ଶତପଥି, ପ୍ରସନ୍ନ ସାହୁ, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହି, ମିହିର ମେହେର, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର, ଦିଲ୍ଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣା, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ନନ୍ଦ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିବା ଦେଖାଯାଏ ।

ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ- ଶବ୍ଦଲିପି, ଅରଣ୍ୟଫସଲ, କ୍ଳାନ୍ତ ପ୍ରଜାପତି, ଆଗାମୀ, କାଠଘୋଡ଼ା ଆଦି ନାଟକରେ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର-ତଟ ନିରଞ୍ଜନା, ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ, ବାଦଶାହା, ପର୍ଶୁରାମ ଆଦି ନାଟକରେ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ- ମୃଗୟାରେ, ହରିହରମିଶ୍ର-

ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା, ହଂସଧ୍ୱନି ନାଟକରେ, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର ପ୍ରେମଖେଳ, ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବସୁଧାରେ, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ହାତୀକୁ ହୋମିଓପାଥି, ଆନନ୍ଦ ନଗରକୁ ଯାତ୍ରା, ମହାନାଟକ ଆଦିରେ, ଯଦୁନାଥ ଦାସ ମହାପାତ୍ର-ସୂର୍ଯ୍ୟମନ୍ଦିର, ଅଥବା ଅନ୍ଧାର ନାଟକରେ, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ ଅସଂଗତ ନାଟକ, ସବାଶେଷ ଲୋକ ଆଦିରେ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ ସମୁଦ୍ରର ରଂଗଯନ୍ତ୍ରଣା, ମୁଁ ଦୁହେଁ, ଈଶ୍ୱର ଜଣେ ଯୁବକରେ, ରତ୍ନାକର ଚଇନି ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ, ପୁନଶ୍ଚ ପୃଥିବୀ, ନାଗଫେଣୀ ଋତୁ ଆଦିରେ, ରମେଶ ଦାସ-ବରଂ ନିବାସ ଭଲରେ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ- ହୋ-ଭାଗତେ, ଅବରୁଦ୍ଧ ଉଦ୍ଧବ ଆଦିରେ, ରତିମିଶ୍ର-ଅବତାର, ସୀତା, ଅତି ଆଚମ୍ବିତ କଥା ଆଦିରେ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀ ଶାନ୍ତ, ଗୋଟିଏ ବୁଲାକୁକୁରର ଜନ୍ମ ବୃତ୍ତାନ୍ତ, ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଆଦିରେ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହି-ଡର, ହଜିଯାଇଥିବା ମଣିଷ, ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ପରୀକ୍ଷିତ, ଭାଙ୍ଗିପଡୁଥିବା ଭୂମି ଆଦିରେ, ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀ, ରାବଣଛାୟା, ନିଜଠାରୁ ନିଜର ଦୂରତା, ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ପତନର ବେଳ ଆଦିରେ, ନାରାୟଣ ସାହୁ ଆଶ୍ରା ଖୋଜି ବୁଲୁଥିବା ଈଶ୍ୱର, କାହାଣୀ ସବାଶେଷ ଲୋକର, ଅପରାହ୍ନର ଅବଶୋଷ, ସୁବର୍ଣ୍ଣ ସକାଳ ଆଦିରେ, ବିଜୟ ଶତପଥି କର୍ଣ୍ଣ, ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ, ଶୋଣିତ ସ୍ୱାକ୍ଷର ଆଦିରେ, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକ ଦାନବୀୟ, ଚଉକି, ଇଚ୍ଛା ବନାମ ପଦ୍ମନାଭ ଆଦିରେ, ପ୍ରସନ୍ନ ଦାସ-ପ୍ରାଗୈତିହାସିକ, ଚତୁଷ୍ପଦ ଆଦିରେ, ଗୋପାଳ ଦେ ପେଚା, କଳ୍ପବୃକ୍ଷ ଆଦିରେ, ମିହିର ମେହେର ଏବଂ ଜିତେନ୍ଦ୍ରିୟ, ଅଜାତଶତ୍ରୁ, ଆହତ ପ୍ରଜାପତି ଆଦିରେ, ମନ୍ମଥ ଶତପଥି ଜୀଅନ୍ତା ଶବ, ମିଉଜିୟମ, ମଣିଷ ଗଛ, ଅରଣ୍ୟ ବହ୍ନି ଆଦିରେ, ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ନନ୍ଦ ଆମେ ସବୁ ଚନ୍ଦ୍ରସେଣା, ନିଆଁ, ଅଭିମାନ ଆଦିରେ, ସରୋଜ ମିଶ୍ର ଆହତ ଆଲୋକରେ, ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକ ଶୁଦ୍ଧ ସୁବର୍ଣ୍ଣବରନା, ବିବି ଓ ବଡ଼ବାବୁ ଆଦିରେ, ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକଙ୍କ ମାଙ୍କଡ଼ ଖାଏ କାଙ୍କଡ଼ କଷିରେ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ ଗୀତ, ବଳି ଆଦି ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର ନିକୁମ୍ଭିଳା, ଫ୍ଲ୍ଭିତୋଳା, ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା ଆଦିରେ, ପ୍ରଦୀପ ଭୌମିକ ଔରଙ୍ଗଜେବ, ହୃଷୀକେଶ ପଣ୍ଡା ବ୍ରହ୍ମରାକ୍ଷସ, ଭାସ୍କୋଡାଗାମା ଆଦିରେ, ସୀମନ୍ତ ମହାନ୍ତି ସ୍ୱପ୍ନଦାହରେ, ପ୍ରମୋଦ ମହାନ୍ତି ଟ୍ରାପିଜିୟମ, ଅଜଗର ଆଦି ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ନୂଆ ପୁରୁଣା ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାର ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ସଫଳ ଭାବେ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ଆବସର୍ଡ୍ ବା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ସମୟରେ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ବା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ମନେହୁଏ, ୧୯୪୭ ମସିହାରୁ ହିଁ ଏ ଧରଣର ନାଟକର ଲେଖାର ଅୟମାରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଯୁଦ୍ଧ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳର ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ, ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହେଲା, ତା'ରି ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି ଏଇ ଧରଣର ନୂଆ ନାଟକର ପରମ୍ପରା । ମଣିଷ ମନର ତୀବ୍ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଭିତରୁ ଏହାର ଜନ୍ମ । ଫ୍ରାନ୍ସ, ଜର୍ମାନୀ, ସ୍କାଣ୍ଡିନେଭିଆ ଆଦି ଦେଶରୁ ଏହାର ପ୍ରଚାର ପ୍ରସାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । ଇଉଜିନ୍ ଆୟୋନେସ୍କୋ, ସାମୁଏଲ ବେକେଟ, ଆର୍ଥାର ଆଡାମଭ, ଜାଁ ଜେନେ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ନୂଆ ଚିନ୍ତା ଚେତନାର ପ୍ରବକ୍ତା ସାଜିଲେ । ତେବେ ନାଟକ ଦେଖି ଦର୍ଶକଗଣ ପ୍ରଶଂସା ଢାଳି ଦେଇଗଲେ, ହେଲେ ତା'ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କ'ଣ କିଛି ଜାଣି ପାରିଲେନି । ପୂର୍ବ ପ୍ରଚଳିତ ଢାଞ୍ଚାରେ ଗଢ଼ି ଆସିଥିବା ନିୟମ ଶୃଙ୍ଖଳା, ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପର ଛନ୍ଦକୁ ଏ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଅସ୍ୱୀକାର କଲା । ପଞ୍ଚସନ୍ଧି, ଐକ୍ୟନୀତି ଏ ସବୁ ବାହାରେ ରଚିତ ହେଲା ଏଇ ଧରଣର ନାଟକ । ପ୍ରଚଳିତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶଠାରୁ ଏହା ଥିଲା ପୂରାପୂରି ଭିନ୍ନ ।

ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ପଶ୍ଚିମ ୟୁରୋପ ଏବଂ ଯୁକ୍ତରାଷ୍ଟ୍ରରେ ସାମାଜିକ ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଶୂନ୍ୟତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଉଭେଇଗଲା ଶୁଭ ମାନସିକତା ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା । ମଣିଷକୁ କାବୁ କଲା ଶୂନ୍ୟତା, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ତଥା ଉଦାସୀନତା । ଏଇ ଚରମ ହତାଶାବୋଧ, ଅସହାୟତା, ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ଭିତରୁ ଜନ୍ମନେଲା ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ । ଏହାଥିଲା ଅର୍ଥହୀନ, ଲଗାମ ବିହୀନ, ଲକ୍ଷ୍ୟହୀନ, ଯୁକ୍ତିହୀନ ବା ଉଦ୍ଭଟ । ସମାଜ ଜୀବନର ଏଇ ବିତର୍କିତ ରୂପ ଯଦି ସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖାଦିଏ, ତେବେ ତା'ର ଭାଷା ହୋଇଯିବ ଦୁର୍ବୋଧ୍ୟ, ଚରିତ୍ର ହୋଇଯିବ ଅଯୌକ୍ତିକ ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଜୀବନ ହୋଇଯିବ ଅର୍ଥହୀନ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଭାଷ୍ୟକାର ମାନଙ୍କ ମତରେ, ସମାଜରେ ମଣିଷ ଆଦୌ ସ୍ୱାଧୀନ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ମାର୍ଟିନ୍ ଏସଲିନ୍ଙ୍କ ମତରେ- The Theatre of the Absurd is the true Theatre of the time ଏହି ଉଦ୍ଭଟ ଚିନ୍ତାଧାରା ସହିତ ହେଡ଼େଗାର (Heldeggar), ସାର୍ତ୍ରେ (Sartre), କାମ୍ୟୁ (Camus) ପ୍ରଭୃତି ଚିନ୍ତାନାୟକ

ମାନଙ୍କର ଦର୍ଶନ ଅନେକଟା ମେଳଖାଉଛି । ଏଣୁ ପ୍ରଥମେ ଏଇମାନେ ହିଁ ଉଦ୍ଭଟତାର ଅନୁରଣନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ । ସାର୍ତ୍ରେ ଏବଂ କାମ୍ୟୁ ଚିନ୍ତାର ଅସାରତ୍ୱ, ମଣିଷ ଅବସ୍ଥାର ଉଦ୍ଭଟତା ଆଦି ବିଷୟରେ ଟିପ୍ପଣି ଦେଇଥିଲେ । ଯେଉଁ ସାମାଜିକ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରୁ ଏମାନଙ୍କ ଦର୍ଶନର ଉତ୍ପତ୍ତି, ତା'ରି ଭିତରୁ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲା । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଡ଼ାଡ଼ାଇଷ୍ଟ ଏବଂ ସର-ରିୟାଲିଷ୍ଟ ମାନଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିଲା । ଆଲଫ୍ରେଡ଼ ଜାରି, ଆପୋଲିନେୟାର ଆଦି ଚିନ୍ତାନାୟକ ଡ଼ାଡ଼ାଇଜିମ୍‌ର ପ୍ରସାର ଘଟାଇଲେ ଫ୍ରାନ୍ସ, ଜର୍ମାନୀ ଏବଂ ସୁଇଜରଲ୍ୟାଣ୍ଡରେ । ସର-ରିୟଲିଜିମ୍‌ର ପ୍ରସାର କଲେ ଆନ୍‌ଟୋନିନ୍ ଆରଟାଡ଼୍, ରୋଗର ଭିଟ୍ରାକ୍ ଆଦି ପ୍ରବକ୍ତା ।

ପ୍ରଥମ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ହେଉଛି Alfred Jarry ଙ୍କ ରଚିତ ଉବୁରୟ (Ubu Roy) । ପ୍ରାଚୀନ ଉତ୍ସ ଭିତରୁ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ତା'ର କଳାକୌଶଳ, ଉପାଦାନ ଆଦି ସଂଗ୍ରହ କରିଛି । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛି ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟ, ଐତିହ୍ୟ, ଗ୍ରୀସ୍ ଓ ରୋମ୍‌ର ଭାଣ୍ଡାମିପୂର୍ଣ୍ଣ ମାଇମ୍, ରେନେସା ଯୁଗର ଇଟାଲୀୟ କମେଡ଼ିୟା ଡ଼େଲ ଆର୍ଟେ, ମୂକ ଅଭିନୟ, ସ୍ୱପ୍ନ, ବିଭତ୍ସ ନିଶିସ୍ୱପ୍ନ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ମୋରାଲିଟିର ରୂପକ ସଂକେତ, ସ୍ପେନ୍‌ର ଅଟୋ ସାକ୍ରାମେଣ୍ଟ, ଅଯଥା ହାସ୍ୟ ତଥା ଉନ୍ମାଦନା ଦୃଶ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ବାହ୍ୟତଃ ଆବସର୍ଡ୍ ନାଟକ ଯେତେ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ତାହା ଭିତରେ ଏକ ଗଭୀର ସତ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଥାଏ । ସ୍ୱପ୍ନରେ ଅନେକ ସମୟରେ ମଣିଷ ଅନେକ ଅବାନ୍ତର ଜିନିଷ ଦେଖିଥାଏ, ଯାହା ଆଦୌ ମିଥ୍ୟା ନୁହେଁ । ଏଣୁ ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱପ୍ନାଚ୍ଛନ୍ନ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତରୁ ଯେମିତିକି ଏ ଧରଣର ନାଟକର ସୃଷ୍ଟି । ସ୍ୱପ୍ନର ସବୁ ଘଟଣା ଏବଂ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବିଷୟକୁ ଏକ କ୍ଷୀଣ ଐକ୍ୟ ସୂତ୍ରରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଆଉ ଟିକିଏ ଭଲ ଭାବରେ କହିଲେ, ଏଠି ଇନର ରିୟଲିଟିକୁ ବୁଝିବାକୁ ହେବ, ହେଲେ ସର୍ଫେସ୍ ରିୟଲିଟିକୁ ନୁହେଁ । ଆୟୋନେସ୍‌କୋଙ୍କ 'ଗଣ୍ଡା' ନାଟକରେ ଗଣ୍ଡା ହେଉଛି ଫାସିଜିମ୍‌ର ଭୟଙ୍କର ଶକ୍ତି, ଯାହା ମଣିଷକୁ ପଶୁରେ ପରିଣତ କରିବାକୁ ଆଗଭର । 'ଗଣ୍ଡା' ଇମେଜ ମାଧ୍ୟମରେ ସବୁ ଆସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ଐକ୍ୟସୂତ୍ରରେ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଛି । 'ଏମିତି' ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଘଟଣା ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଭଟ ମନେହୁଏ ।

ବ୍ରେକ୍‌ଟଙ୍କ ନାଟକର ମୂଳ ସୂତ୍ର ସହିତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ମେଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ

କରାଯାଏ । ଏଠି ଦର୍ଶକ ନାଟକରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ଅଦ୍ଭୁତ ବା ଘନଘଟାମୟ ଦୃଶ୍ୟର ଅର୍ଥ ନ ବୁଝି କେବଳ ନାଟକ ଦେଖିଥାଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ଚରିତ୍ର ସହିତ ଦର୍ଶକର ଯୋଗାଯୋଗ ହୋଇ ନଥାଏ । ବ୍ରେକ୍‌ଟ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି । ନାଟକ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିନଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଦର୍ଶକ ଚିନ୍ତାଗ୍ରସ୍ତ ହୋଇନଥାଏ । ତେବେ ଏ ନାଟକ ଯେ ଏକ ପ୍ରକାର ବୁଦ୍ଧିଦୀପ୍ତ ନାଟକ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଆୟୋନେସ୍କୋ ମତରେ- "Theatre is for me the outward projections into the the stage of an inner world." ଆବସର୍ଡ଼ ନାଟକର 'ଇମେଜ' ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ମୂଳଭାବ ନିହିତ ଥାଏ । ଭାଷା ଏଠି ପ୍ରାୟ ଗୌଣ ହୋଇଯାଏ । ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କର The New Tenant ଏବଂ ବ୍ରେକେଟଙ୍କର Act without words ନାଟକରେ ଭାଷାକୁ ପରୀକ୍ଷା କଲେ, ଏହା ସହଜରେ ଜଣାପଡ଼େ । ଏଠି ଅସଂଲଗ୍ନ ଘଟଣା ଅଜ୍ଞାତ ବିନ୍ଦୁରୁ ଅଜ୍ଞାତ ପରିଣାମ ଆଡ଼କୁ ଗତି କରିଥାଏ । ନାଟକ ଦେଖି ସାରିଲା ପରେ ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକ ମନରେ ସେହି ପ୍ରଶ୍ନ ବାରମ୍ବାର ଉଠିଥାଏ, 'ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ କ'ଣ ? ନାଟକର ଶେଷକଥାଟି କ'ଣ' ? ସକଳ ପ୍ରକାର ଉଦ୍ଭଟ ସତ୍ତ୍ୱେ ମଧ୍ୟ ମଣିଷ ଜୀବନକୁ ଭଲପାଇଥାଏ । କାରଣ ମାନବର ଅସ୍ତିତ୍ୱର ରହସ୍ୟ ଏବଂ ତା'ର ସମାଧାନ ଏତେଟା ସହଜ ନୁହେଁ । ଅର୍ଥହୀନ ଜଗତରେ ମଣିଷ ନିଃସଙ୍ଗ । ଏଇ ସତ୍ୟଟିକୁ ମଣିଷ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିପାରିଲେ, ସେ କେବେ ବିଚଳିତ ହେବନାହିଁ । ତେଣୁ ମାର୍ଟିନ ଏସ୍‌ଲିନ ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି- "In the last resort the Theatre of the Absurd does not provoke tears of despair but the laughter of liberation." ବ୍ରେକେଟ୍‌ଙ୍କ ନାଟକରେ ନିରର୍ଥକତା ସହିତ ବିଷାଦମୟ ଚିତ୍ରର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏକ ପ୍ରକାର ବିଭକ୍ତ ମାନସିକତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଆଡ଼ାମଭ୍‌ଙ୍କ ନାଟକରେ ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ର ଦେଖାଯାଏ । ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ ନାଟକରେ ମଣିଷର ବେଦନାବୋଧର ଚିତ୍ର ହାସ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଥାଏ । କେତୋଟି ସଫଳ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି- ବ୍ରେକେଟଙ୍କ Waiting for Godot, ଜାଁ ଜେନେଙ୍କ The Maids, ଆୟୋନେସ୍କୋଙ୍କ Bald Primadonna ପ୍ରଭୃତି । ଏମାନଙ୍କ ଆଦର୍ଶକୁ ଆହୁରି ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି ଫରନାଣ୍ଡୋ ଆରାବଲ, ଏଡ଼ୱାଡ଼ ଆଲବୀ, ଜାଁ ଟାରଡ଼ିଉ,

ବୋରିସ ଭିଆନ୍, ଡିନୋ ବୁଜାତି, ଏଜିଓ ଡି ଏରିକୋ, ଗୁଣ୍ଟର ଗ୍ରାସ, ଉଲ୍‌ଫ ଗାଙ୍ଗ୍, ହାଇଲଡ୍ରେସିମାର ପ୍ରଭୃତି ଉଦ୍‌ଭଟ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ।

ଭାରତୀୟ ଜୀବନ ଦର୍ଶନରେ ସେଭଳି ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇନାହିଁ । ଏଣୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁସରଣରେ ଏଠି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଲେଖନର ପରମ୍ପରା କେବଳ କାଗଜ କଲମରେ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି, ମାତ୍ର ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୁହେଁ ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ(Expressionistic Drama)

ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତର ଏକ ଦିଶାକୁ ଉନ୍ମୋଚନ କରି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା ଜର୍ମାନୀରେ । ଏହାର ସମୟ ଥିଲା ୧୯୧୦ ରୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ସାହିତ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରବାଳ ପ୍ରତିବାଦ ସ୍ୱରୂପ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ଦର୍ଶନର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା Impressionism 'ଇମ୍ପ୍ରେସନନିଜିମ୍' ନାମକ ମତବାଦ ଫ୍ରାନ୍ସରେ । ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଚିତ୍ର ଜଗତରେ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥିଲା । ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ଅତିଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକ ମାନସିକତା । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ ଇମ୍ପ୍ରେସନିଜିମ୍‌ର ଅତି ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରେନା । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ ଅଭିନୟକୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ପଦ୍ଧତି ବା ଉପାୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ । ଏହା ଜୀବନର ସାମଗ୍ରିକ ରୂପକୁ ତୋଳି ଧରିଥାଏ ।

ଯନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ପରେ ପରେ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ମଣିଷର ଜୀବନ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ତା' ଜୀବନରେ ଶାନ୍ତି ନାହିଁ । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତା ସହିତ ପ୍ରତିଯୋଗିତା କରି ମଣିଷ ହାରିଯାଇଛି । ଚିତ୍ତ ଭିତରେ ଅହରହ ଅସନ୍ତୋଷ ଦାନା ବାନ୍ଧୁଛି । ଜୀବନର ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏଇ ଅନିଶ୍ଚିତତା ଲାଗି ରହିଛି । ଏଇ ଦାରୁଣ ସତ୍ୟକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀଗଣ ନିଜସ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରେ କିଛିଟା ଅତିରଂଜିତ କରି ଚିତ୍ରିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଅତି ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଭଳି ଏମାନେ ବସ୍ତୁର ଯଥାସ୍ଥିତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ଚାହିଁଲେନି । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବାସ୍ତବତାର ପଛରେ ଲୁଚି ରହିଥିବା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସତ୍ୟ (Inner reality)କୁ ଉନ୍ମୋଚିତ କରିବା ହେଲା ଏମାନଙ୍କର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏଣୁ ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଜୀବନର ତିକ୍ତ ବେଦନା, ବିଚ୍ଛେଦ, ବିଷର୍ଣ୍ଣତା, ମନୋବିଶ୍ଲେଷଣ ଆଦି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକର ପ୍ରତିବାଦ ସ୍ୱରୂପ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ଜନ୍ମ ନେଇଥିଲା । ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଯେମିତି ସଂକେତବାଦର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା, ସେହିପରି ଜର୍ମାନୀରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା । ୧୯୧୦ ରୁ ୧୯୨୦ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ଜନ୍ମ ଲାଭ କରିଥିଲା । ଯନ୍ତ୍ରଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ମଣିଷ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ତିକ୍ତ ସଂଘର୍ଷ, ଅସନ୍ତୋଷ ଆଦି ଦେଖାଦେଲା, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ତାକୁ ରୂପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲେ । ରାଜନୈତିକ ତଥା ଅର୍ଥନୈତିକ ଜୀବନ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପଡ଼ିବାରୁ, ତା'ର ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେବାରେ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ପଛେଇଗଲେ । ତେଣୁ ଏମାନେ ଆତ୍ମିକ ଉପଲବ୍ଧିକୁ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବାକୁ ଚାହିଁଲେ । ସମାଜର ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ବସ୍ତୁରୂପକୁ ଏମାନେ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲେ । ଏଇଠୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ହେଲା ।

ବସ୍ତୁକୁ ବସ୍ତୁରୂପେ ନ ଦେଖି କିଛିଟା ରଂଜିତ କରି ଦେଖିବା ହେଲା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ମାନଙ୍କର ଧର୍ମ । ଚକ୍ଷୁ ଦେଖା ସତ୍ୟକୁ କିଛିଟା ଅତିଶୟୋକ୍ତି ବା ସଂପ୍ରସାରିତ କରି ତା' ମଧ୍ୟରେ ଭାବାବେଗର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ହେଲା ଏହି ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ମଞ୍ଚରେ ଆଲୋକ, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ଏବଂ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଯଥାର୍ଥ ବାସ୍ତବତାକୁ ଏକ ନୂତନ ରସମୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବା ହେଲା ଏମାନଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଚେତନାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଆବେଦନ, କଳ୍ପନାର ବିଳାସ, ଅତିରଂଜିତ ଜାକଜମକପୂର୍ଣ୍ଣ ଶିଳ୍ପ ରୂପାୟନ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ନାଟ୍ୟରୀତିରେ ନୂତନତ୍ୱର ସ୍ୱାଦ ଥାଏ । ଏଠାରେ ଦୀର୍ଘ ଅଙ୍କ ଦୃଶ୍ୟ ସ୍ଥଳରେ ଦୃଶ୍ୟ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୁଏ । ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱଳ୍ପ ଶବ୍ଦକୁ ନେଇ ଗଢ଼ିଉଠେ ଏବଂ ଏହା ଆକସ୍ମିକ ଭାବ ଦ୍ୟୋତନା ସୃଷ୍ଟିକରେ । ବାସ୍ତବ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନରେ ସାଂକେତିକ ଚରିତ୍ର ମଞ୍ଚକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସେ । ବହୁ ଚରିତ୍ର ମିଶି ଏକ ସମଷ୍ଟିଶକ୍ତିର ଗୁଣଗାନ କରନ୍ତି । ସମଷ୍ଟିର ଜୟଗାନ, ଜନତାର ଭାବାବେଗକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ନାଟକରେ ରୂପାୟନ କରିଥାନ୍ତି । ଯନ୍ତ୍ରଶକ୍ତି ଆଶୀର୍ବାଦ ହେଉ ବା ଅଭିଶାପ ହେଉ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହାକୁ ଯୁଗର ଏକ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା ଭାବେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ।

ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ନାୟକ ଜଣେ ହେଲ ମଧ୍ୟ ସେ ହେଉଛି ଶ୍ରେଣୀଚରିତ୍ର

ବା ସାଂକେତିକ ଚରିତ୍ର, ହେଲେ ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ର ନୁହେଁ । ଏ ନାଟକର ଘଟଣା କାଳ୍ପନିକ ଏବଂ ବିଶୃଙ୍ଖଳ । ଏହାର ଭାଷାରେ ଏକ ପ୍ରକାର କାବ୍ୟିକତାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଶୁଣାଯାଏ । ଶବ୍ଦ ଏବଂ ବାକ୍ୟର ପୌନପୁନିକତା ଏହାକୁ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସାଜସଜ୍ଜା, କୋରସ, ଆଲୋକ ସଂପାତ, ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂଳାପର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଧ୍ୱନି ପୃଥକ୍ ଭାବେ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୁଏ । ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରକୁ ବହୁଚରିତ୍ରର ପ୍ରତିନିଧି କରି ସମଷ୍ଟି ଶକ୍ତିର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ଏମାନେ ଅରୂପବାଦୀ ନୁହନ୍ତି । ଏମାନେ ମାନସପଟ୍ଟର ଭାବସତ୍ୟକୁ ରୂପଦେବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ତେବେ ଏମାନଙ୍କର, ତିକ୍ତତା, ବିଷର୍ଣ୍ଣତା, ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ, ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଦିଗ ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରକାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆକର୍ଷଣ ରହିଥାଏ । ଏମାନେ ଏକପ୍ରକାର ବିଦ୍ରୋହୀ କହିଲେ ଭୁଲ ହେବ ନାହିଁ । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ ଭାବ ଉପରେ ନିର୍ଭର ନ କରି ବୁଦ୍ଧି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ନବ୍ୟ ରୋମାଣ୍ଟିକମାନଙ୍କ ସହିତ ଏମାନଙ୍କର କିଛିଟା ମତପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଯାନ୍ତ୍ରିକ ସଭ୍ୟତାର ଗ୍ଲାନିକର ପରିସ୍ଥିତି ବା ତିକ୍ତ ଅନୁଭୂତିକୁ ଡରି ନବ୍ୟ ରୋମାଣ୍ଟିକ ବାଦୀଗଣ ପଳାୟନପନ୍ଥୀ ସାଜିଥିବାବେଳେ, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀଗଣ ଏହାକୁ ସ୍ୱାଗତ କରନ୍ତି । ଏମାନେ ଯନ୍ତ୍ରର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ନାହିଁ । ସାହସର ସହିତ ଏମାନେ ମୁକାବିଲା କରିଥାନ୍ତି । ନିକଲଙ୍କ ମତରେ- "The expressioninst often is a tortured, sometimes, a desperate soul, but he does not with to obligate the world he lives in." (World Drama, Page-796)

ବାସ୍ତବବାଦ ବିରୋଧୀ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କେତେକ ମତବାଦ ସହିତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସାଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଇଟାଲୀରେ ୧୯୦୯ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଜନ୍ମ ନେଇଥିବା ଭବିଷ୍ୟବାଦ (Futurism) ସଙ୍ଗେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର ସାଦୃଶ୍ୟ ଅଛି । ଭବିଷ୍ୟବାଦୀଗଣ ଯନ୍ତ୍ରର ଗତିଶୀଳ ରୂପକୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥାନ୍ତି । ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ବାଦୀମାନଙ୍କ ସହିତ ସର୍-ରିଆଲିଜିମ୍‌ର ମେଳ ଦେଖାଯାଏ । ବାସ୍ତବବାଦର ପ୍ରତିବାଦରେ ଅନେକ ମତ ଏବଂ ରୀତିର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେହି ତିଷ୍ଠି ପାରି ନ ଥିଲେ । ୧୯୨୫ ବେଳକୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରାୟ ବିଲୁପ୍ତ ହୋଇଗଲାଣି ।

ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଥିଲା ପ୍ରଥମେ ଜର୍ମାନୀରେ । ପରେ

ପରେ ଅନ୍ୟଦେଶ ଉପରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଥିଲା । ଜର୍ମାନୀର କାଇଜରଙ୍କ Gas, From Morn to Midnight, ପୂର୍ବ ୟୁରୋପର କାରେଲ କ୍ୟାପେକଙ୍କ R.U.R., ପୋଲାଣ୍ଡର କାରଲ ରିଷ୍ଟଓରସ୍କିଙ୍କର Charity. ସୁଇଡ଼ନ୍‌ରେ ପାର ଲାର୍ଗେଭିଷ୍ଟଙ୍କର The Last man, ଇଂଲଣ୍ଡର ଜି.କେ.ମୁନ୍‌ରୋଙ୍କର The Rumour, ଆମେରିକାର ହାଓୟାଡ଼ ଲସ୍‌ନେଙ୍କ 'The Processional' ଓ' ନିଲଙ୍କର TheEmperor Jones, The Henry Ape ଆଦି ହେଉଛି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦୀ ନାଟକ । ଓଡ଼ିଆରେ ଆମେ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ନାଟକ 'ତଟନିରଞ୍ଜନା' ଏବଂ 'ଜଣେ ରାଜାଥିଲେ'ରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦର, ସ୍ୱର ଶୁଣିବାକୁ ପାଉ । 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା'ରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ସ୍ୱାଧୀନତାକୁ ଖର୍ଚ୍ଚ କରାଯାଇଛି । ବ୍ୟଷ୍ଟି ଏବଂ ସମଷ୍ଟିର ସଂଘର୍ଷକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଛି । ଏ ନାଟକ ବୌଦ୍ଧିକ । ସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ନୁହେଁ ।

କାବ୍ୟ ନାଟକ

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟରେ ଏଭଳି ଏକ ପୁନର୍ଜାଗରଣ ଦେଖାଦେଲା ଯେ ଯାହାଫଳରେ କିଛି ପୁରାତନ ମାନ୍ୟତା ପୁନର୍ବାର ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରବେଶ କଲା । ବିଶେଷକରି ଇଂରାଜୀ ନାଟକରେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ସେକ୍ସପିଅର ନାଟକରେ ପଦ୍ୟ ଏବଂ ଗଦ୍ୟ ଛନ୍ଦର ସୁମଧୁର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଦେଖାଯାଏ । ଏଥିରେ ଶବ୍ଦର ବୈଭବ ବୁଦ୍ଧିବିଳାସ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନାଟକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନେଇଛି । ଏଥର ନାଟକ ପୁରୁଣା ମାନ୍ୟତାକୁ ନୂଆରୂପ ଦେବାକୁ ପ୍ରୟାସ କରିଛି । ଆଧୁନିକ ବିଚାରଧାରା ଅନୁସାରେ ଏହା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛି । ଫ୍ରଏଡ଼ ଏବଂ ମାର୍କସଙ୍କର ପ୍ରଭାବ ନାଟକ ଉପରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକାର ସାବ୍ୟସ୍ତ କରିଛି । କାବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ନାଟକ ଲେଖାଗଲା, ସେଥିରେ ପ୍ରତୀକ (Symbol) ମହତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା ।

କାବ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକରେ ସତ୍ୟ ବା ବାସ୍ତବିକତାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟଠାରୁ ଦୂରରେ ରଖାଗଲା । ଏହି କାବ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକରେ ସତ୍ୟାଭାସ (verisimilitude)କୁ ସଙ୍କେତାତ୍ମକ ପ୍ରସାଧନ ଏପରିକି ତା'ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବାତାବରଣ ସାଥିରେ ନାଟକରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଗଲା । ଫଳରେ ମାର୍କ୍ସଙ୍କ ପ୍ରଚାରବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଏହି କଳାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଅଧିନସ୍ଥ ହେଲା । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ ଏପରି କାବ୍ୟନାଟକ

ଲେଖାଯାଇଥିଲା, ଯେଉଁଥିରେ ମାର୍କ୍ସଙ୍କ ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ଥିଲା । ଏହିସବୁ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ହେଲେ ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ଏଚ୍.ଅଡ଼େନ, ଇସରଉଡ଼ ଆଦି । ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ବର୍ଗବିଷମତା ବର୍ଗ ସଂଘର୍ଷ ଏବଂ ତଦ୍ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ମାନବର ଖଣ୍ଡିତ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସାମ୍ନାକୁ ଆସିଲା । ମାନବର ଦୟନୀୟ ସ୍ଥିତି ମଧ୍ୟ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କଲା ଏହି ନାଟକରେ । ଫ୍ରଏଡ଼ଙ୍କ ପ୍ରଭାବରେ ଚରିତ୍ରର ମନ ଭିତରେ ଥିବା ଅବଦମିତ ବିଚାରକୁ ଏବଂ ବାସ୍ତବିକ ଅଭିଳାଷାକୁ ସୁନ୍ଦର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନଦ୍ୱାରା ବାନ୍ଧି ଦିଆଗଲା । ପ୍ରତୀକ, ସଙ୍କେତ ଏବଂ ବାହ୍ୟ ଉପକରଣ ଦ୍ୱାରା ଅନ୍ତଃଚେତନାର ଝଲକ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକଠାରୁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଭିନ୍ନ ।

କେବଳ ଗଦ୍ୟ ଯେ ବାସ୍ତବିକତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକା ହିଁ ସମର୍ଥ, ଏପରି ଭାବିବା ଭୁଲ । ଯେଉଁ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଶବ୍ଦର ଚମତ୍କାରିତା ଉପରେ ନାଟକର ଆକର୍ଷଣ ଆଧାରିତ ହେଲା, ତାହା କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ଫ୍ରାଏଙ୍କ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟକ 'The Lady is not for Burning' ରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଯେତେବେଳେ ମଧ୍ୟଯୁଗର ଚରିତ୍ର କଥୋପକଥନରେ ଏହିପରି ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କରନ୍ତି, ବର୍ତ୍ତମାନ ସହିତ ଯାହାର ପରୋକ୍ଷ ସମ୍ବନ୍ଧ ଥାଏ, ସେତେବେଳେ ବୁଦ୍ଧିବିଳାସ (wit) ମାଧ୍ୟମରେ ମଧ୍ୟଯୁଗର ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ଆହୁରି ତୀବ୍ର ହୋଇଉଠେ । ଅଡ଼େନଙ୍କ 'Ascent of F6'ରେ ଫ୍ରଏଡ଼ଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏଥିରେ ପର୍ବତର ପ୍ରତୀକ ରହିଛି, ଯାହାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ଅନ୍ତଚେତନାର ଅବଦମିତ ସ୍ୱର, ନୂତନ ଶୈଳୀର କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏ ନାଟକ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଅଟେ । କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପୂର୍ବର ସାହିତ୍ୟରେ ଏହାର ସ୍ଥାନ ବେଶ୍ ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲା । ଏହି କାବ୍ୟନାଟକ ଏକପ୍ରକାର ଭିନ୍ନ ନାଟକ । ସେଥିପାଇଁ ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ଏଚ୍.ଅଡ଼େନ କହନ୍ତି 'ଡଗ୍ ବିନିଥ୍ ଦି ସ୍କିନ୍' ହେଉଛି ତାଙ୍କ ସମୟର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ । ଏହି ନାଟକରେ ବର୍ଗ ସଂଘର୍ଷ ଏବଂ ବର୍ଗ ଚେତନା ଦ୍ୱାରା ସନ୍ତପ୍ତ ସମାଜର ଶୋଷଣ, ସାମାଜିକ ଉଚ୍ଚନୀଚ ଭାବ, ବ୍ୟଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଏହି ନାଟକରେ ଏକ କୁକୁରକୁ ପ୍ରତୀକ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ଏହି ପ୍ରତୀକ ସମସ୍ତ ମନୋଦଶାକୁ ସଂପ୍ରେଷଣ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସମାଜ ଭିତରକୁ ଧସେଇ ପଶିଥିବା କୀଟାଣୁକୁ କଳା ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଇଲିଅଟଙ୍କ କାବ୍ୟ ନାଟକ "Murder in the

Cathedral"କୁ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ ଭାବେ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏହି ନାଟକରେ ଅତି ସୁନ୍ଦର ଭାବେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର 'କୋରସ୍'କୁ ଉପଯୋଗ କରାଯାଇଛି । ଏ ପ୍ରକାର କୋରସ୍ ମଧ୍ୟ ଡବ୍ଲ୍ୟୁ.ଏଚ୍.ଅଡ଼େନଙ୍କ ଦୁଇଟିଯାକ ନାଟକ Ascent of F6' ଏବଂ Dog Beneath the Skinରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ୍ ଭଳି ଇଲିଅଟଙ୍କ 'Murder in the Cathedral' ରେ ଆର୍କବିଶପଙ୍କ ଶହୀଦ ହେବା ଘଟଣା ଏହି କୋରସ୍‌କୁ ଏକ ସାଙ୍କେତିକ ଆଭାସ ପ୍ରଦାନ କରିଛି ।

ଏହି ନାଟକର କୋରସ୍‌ରୁ ସେହି ଗରିବ ଏବଂ ସରଳ ବୃଦ୍ଧାଗଣ ବଞ୍ଚିବା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ପାଇଛନ୍ତି । ଏହି ନାଟକର କାବ୍ୟଶୈଳୀ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସରଳ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ଏବଂ ମୁକ୍ତବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ଭରପୁର । ଏଠାରେ କୋରସ ଆର୍କବିଶପ ଟମ୍‌ସ ବେକେଟଙ୍କ ମନୋଦଶା ସହିତ ସମ୍ପର୍କୀତ, ଯାହାର ସମ୍ପର୍କ ଏହି ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକ ସହିତ । ଏହାର ପୂର୍ବାଭାସ କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ । ଏହି କବିତା ଟମ୍ସ ବେକେଟଙ୍କ ଅନ୍ତର ମଧ୍ୟରେ ଗୁମ୍ଫିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଯୁଦ୍ଧକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଛି । କୋରସ୍, ତାଙ୍କ ଭିତରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରିଥିବା ଆତ୍ମାର ଆର୍ତ୍ତଚିତ୍କାରକୁ ବଡ଼ ମାର୍ମିକ ଢଙ୍ଗରେ ଏବଂ ସରଳ ଶବ୍ଦରେ ପ୍ରକାଶ କରିଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍ କେବଳ ଧାର୍ମିକ ଆବରଣ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ତାହା କାବ୍ୟନାଟକର ଆଧୁନିକ ସ୍ୱରୂପରେ ପ୍ରକଟିତ ହେଲା । ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ଅଂଶକୁ ବାଦ୍ ଦେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନୂଆ ମୋଡ଼ ଦେବାରେ କୋରସ୍ ସହାୟତା କରିଛି । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଯେଉଁ କବିତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ, ତାହା କୋରସ୍ ଗୀତ କିମ୍ବା କଥୋପକଥାନରେ ବ୍ୟକ୍ତ କ୍ରିୟା ହୋଇପାରେ । ଲୟ ଏବଂ ଶବ୍ଦ କକ୍ଷ ମାଧ୍ୟମରେ ଅନ୍ତଶ୍ଚେତନାର ବିଚ୍ାର ଏବଂ ଭାବ ଭଲଭାବେ କବିତାରେ ଉଦ୍ରେକ ହୋଇପାରେ ।

ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦତାବାଦୀଯୁଗ ତଥା ଭିକ୍ଟୋରିଆ ଯୁଗରେ କବିଗଣ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଜ୍ଞାନର ଅଭାବରୁ ସେସବୁ ଅସଫଳ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ କେତେକ ନାଟ୍ୟକାର Blank Verse ଶୈଳୀରେ କବିତାମୟ ନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସମୟରେ ଏହି ଶୈଳୀର ନାଟକ ଲେଖାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଶୈଳୀ ଏକ ଆପାଙ୍‌କ୍ତେୟ ଶୈଳୀଭାବେ ବିବେଚିତ ହୋଇଛି । ବର୍ତ୍ତମାନର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ମଧ୍ୟ ଏହାର ପ୍ରୟୋଗ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ ।

ତେଣୁ 'ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସରେ' ରଚିତ କାବ୍ୟନାଟକ ଅସଫଳ ହୋଇଛି । ଏଇ କାରଣରୁ ରାଜକବି Bridges ଏବଂ Mansfieldଙ୍କ ରଚିତ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକ ଅସଫଳ ହୋଇଛି । ନୂଆଯୁଗର ନୂଆ ଟେକ୍‌ନିକ୍ ସହିତ ଏମାନେ ପରିଚିତ ନଥିଲେ । କିଛିକାଳ ପାଇଁ ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ନିଜର ଆଧିପତ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । ଶ'ଙ୍କ ନାଟକର କଥୋପକଥନରେ କବିତାର ତତ୍ତ୍ୱ ରହିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ତା'ର ଅବସ୍ଥା ଜୀର୍ଣ୍ଣଶୀର୍ଣ୍ଣ । ଶ' ଗଦ୍ୟଛନ୍ଦ ଉପରେ ବୁଦ୍ଧିର ବିଳାସକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ । ମାନବ ଆତ୍ମା ଯେତେବେଳେ ଭାବାବେଗର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ତା'ର ବାଣୀ କବିତ୍ୱମୟ ହୋଇଉଠିଥାଏ । ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକରେ ଏହି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଁ କୌଣସି ଶିଳ୍ପ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ମାର୍ଗ ନାହିଁ । ଏହି ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ନାଟକ ଆନ୍ତରିକ ଯଥାର୍ଥତା ପ୍ରତି ଆଦୌ ସଜାଗ ନୁହେଁ ।

ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ ନାଟକ ବାସ୍ତବିକତାର ସଂସ୍ପର୍ଶ ଦେଇପାରେ, ନିଜର ଅନୁଭୂତିକୁ ନାନା ଢଙ୍ଗରେ ପ୍ରତୀକ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜିତ କରିପାରେ । ତେବେ ଏଠାରେ ଯଥାର୍ଥ କେବଳ ଏକ ଆଚରଣ । ଯଥାର୍ଥର ଧର୍ମ ହେଉଛି କେବଳ ସଙ୍କେତ ଏବଂ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ବ୍ୟଞ୍ଜନା । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କାବ୍ୟନାଟକ ଯଥାର୍ଥତାର ମର୍ମ ବା ଗୂଢ଼ ଅନୁଭୂତି ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌ର ଉଦ୍ଭାବନ କରିଥାଏ । କାବ୍ୟନାଟକର ଶୈଳୀ ତା'ର ଶ୍ରୋତା ବା ପାଠକର ଅଭିରୁଚିକୁ ପରିମାର୍ଜିତ କରିବା ସହିତ ତାହାର ରହସ୍ୟମୟ ସଙ୍କେତକୁ ଜାଣିବା ପାଇଁ ତତ୍ପର ହୋଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତିର କେନ୍ଦ୍ରରେ ଯେଉଁ ସର୍ବବ୍ୟାପୀ ଉଦାତ୍ତ ଆବେଗ ଥାଏ, ତାହାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଏବଂ କଳାତ୍ମକ ଛଟା କୌଣସି ନା କୌଣସି ରଙ୍ଗ ଏବଂ ରେଖାରେ ରୂପନିଏ, ତାହାକୁ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ କାବ୍ୟନାଟକ ଆମକୁ ଆହ୍ୱାନ ଦେଇଥାଏ ।

ଏ ଦିଗରେ ପ୍ରାଥମିକ ପରୀକ୍ଷା କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ନାଟ୍ୟକାର, W.B.Yeats । ୟେଟ୍‌ସ୍‌ଙ୍କର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକ 'ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସ'ରେ ଲେଖାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ସେଥିରେ ଥିବା ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟର ସମାବେଶରେ ଏକପ୍ରକାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ନାଟକ ଯେ କୌଣସି ଏକ ବଡ଼ ବୈଠକଖାନାରେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରିବ । ବଡ଼ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ବା ଭିନ୍ନପ୍ରକାର ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଏହି ନାଟକ ଆବଶ୍ୟକ କରେନି । ତାଙ୍କ ନାଟକ ଛନ୍ଦ, ତାଳ ଏବଂ

କାବ୍ୟାତ୍ମକ ଚମତ୍କାରିତା ଉପରେ ଆଧାରିତ । ତଥାପି ଏ ପ୍ରକାରର କାବ୍ୟନାଟକର ଶୈଳୀ ଅଧିକ ସଫଳ ହେବାର ଦେଖାଗଲା ନାହିଁ । ତେଣୁ ଠିକ୍ ଏଇ ସମୟରେ କବି ଏଜରାପାଉଣ୍ଡ ତାଙ୍କୁ ମାର୍ଗ ବତାଇଦେଲେ । ଜାପାନୀ 'ନୋ' (Noh) ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସହିତ ସେ ୟେଟ୍‌ସଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଇଲେ ।

'ନୋ' ନାଟକରେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ପ୍ରସାଧନ ଛଡ଼ା ଏକ ଭାବାତୀତ କଳ୍ପନାର ସର୍ବାଙ୍ଗୀନ ସ୍ପର୍ଶ ଥାଏ । ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସବାଦୀ ନୃତ୍ୟ, ତାଳ-ଛନ୍ଦ ଏହାକୁ ଏକ ଗୂଢ଼ ଏବଂ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଦେଇଥାଏ । 'ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସ' ସାହାରା ବିନା ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଲେଖାଯାଇପାରେ, ଏହାର ଅନୁସନ୍ଧାନରେ ବାହାରିଲେ ୟେଟ୍‌ସ । ଏହି ନୂତନ ଶୈଳୀରେ ତାଙ୍କ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ବ୍ୟକ୍ତ ହେଲା । ଏଥିରେ ଗହନତା, ସୌଷ୍ଠବ, ଗୂଢ଼ତା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଗୂଢ଼ତାର ତତ୍ତ୍ୱ ପାଇଁ ରହସ୍ୟବାଦୀ ପ୍ରତୀକର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହେଲା । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ସୌଷ୍ଠବ ପାଇଁ ତାଳ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ସାଥିରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଆବଶ୍ୟକତା ମଧ୍ୟ ଦେଖାଦେଲା । ଭାଷାଦ୍ୱାରା ଗୂଢ଼ ପ୍ରତୀକକୁ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଗଲା । ଏହିପରି ଭାବେ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଏକ ବିଶେଷ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଯେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକ ଗହନ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ନୃତ୍ୟ ସାଥିରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସ୍ଥାପନ କରେ, ସେତେବେଳେ ସଙ୍ଗୀତର ଭାଷା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଉଠେ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ନିହିତ ଗୂଢ଼ ସଙ୍କେତ ତଥା ପ୍ରତୀକ ସହିତ ଦର୍ଶକଗଣ ପୂର୍ବରୁ ପରିଚିତ ଥିଲେ । କାରଣ ଏହା ବୈଠକରେ ବା ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦର୍ଶକ ମଣ୍ଡଳୀ ସମକକ୍ଷରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେଉଥିଲା । ଭାରତବର୍ଷରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଏହି ଧରଣର କେତେକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ଭିତରେ ରହିଛି The Hawks Well ଏବଂ Full Moon in March ନାଟକ ।

କାବ୍ୟ ନାଟକର ଆବଶ୍ୟକତା ନିରୂପଣ କରି ୟେଟ୍‌ସ କହନ୍ତି- "ଯଦି କବି ଓ କଳାକାର ପରସ୍ପରକୁ ସହଯୋଗ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୁଣି ବୀରୋଚିତ ଭାବେ ଅସଙ୍ଗତି ପ୍ରଧାନ ବିରୂପ ବର୍ଗର ରଚନା କରନ୍ତି, ତେବେ ଏହା ଏକ ସାହସପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ କାର୍ଯ୍ୟ ହେବ । ସେହି ଗମ୍ଭୀର ଭାବନାକୁ ସ୍ମରଣ କରିବାକୁ ହେଲେ ଶାନ୍ତି ଏବଂ ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ ଅନୁଭବ କରାଯାଇପାରେ ।" 'ନୋ'ର ଜାପାନୀ ପରମ୍ପରା ନିଜର ଐତିହାସିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପରେ ଯେତିକି ବିକଶିତ ହୋଇନଥିଲା, ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ

ହାତରେ ତାହା ଅଧିକ ସଜୀବ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କଲା । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ମତରେ କାବ୍ୟର ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ଗହନ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରତୀକ । ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ମାଧ୍ୟମ ଖୋଜୁ ଖୋଜୁ 'ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସ' ପାଖକୁ ଦୂରେଇ ଆସି ୟେଟ୍‌ସ ଏହି ନୂତନ ଶୈଳୀର ସନ୍ଧାନ କରିଥିଲେ । କାରଣ ସେ ଅନୁଭବ କଲେ 'ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସ' ସାହାଯ୍ୟରେ କାବ୍ୟନାଟକ ରଚନା କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ କବିତାରେ ପରିଭାଷାରେ କଥାକଳ୍ପ ଏବଂ ପ୍ରତୀକ ଯେଉଁ ସ୍ଥାନ ନେଇଥିଲା, କାବ୍ୟନାଟକରେ ଏହାକୁ ଏକ ବିଶେଷ ସନ୍ଦର୍ଭଭାବେ ମାନ୍ୟତା ଦିଆଗଲା । ନାଟକରେ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ରହିଥାଏ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ସଫଳ ନାଟକଗୁଡ଼ିକରେ ଏହି କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ଏହି ଅଲଗା ପ୍ରକାରର କାବ୍ୟନାଟକରେ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । କେବଳ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ପଦ୍ୟର ପାରସ୍ପରିକ ଅନ୍ତର, ସ୍ପର୍ଦ୍ଧାରୁ ଉତ୍ପନ୍ନ କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ଏହିପ୍ରକାର ନାଟକରେ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସ୍ଥାନ ନେଇନଥାଏ । ଟି.ଏସ୍.ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କେତେକ ନାଟକରେ ଏପରି ଦେଖାଯାଏ ।

ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକରେ କିଛି ଏପରି ଉଚ୍ଚକୋଟୀର କଥୋପକଥନର ଉଦାହରଣ ମିଳେ, ଯାହାର କାବ୍ୟାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କଳାର ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଜୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ । ନାଟକୀୟ ଶିଳ୍ପର ପ୍ରଧାନ ତତ୍ତ୍ୱ ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ନାଟକ ପରି ଏତେଟା ସଜୀବ ନୁହେଁ । ଦୁଇକବିଙ୍କର କାବ୍ୟନାଟକର ଶୈଳୀ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଭିନ୍ନ ଅଟେ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଘର ଭିତରର ବୈଠକଖାନାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ । ଏଠି ଶ୍ରୋତା ପାତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଅତି ନିକଟରେ ପାଇ ସହଜରେ ବୁଝିଥାଏ । ପୁଣି ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ, ତାଳ, ଛନ୍ଦ ଏସବୁ ପ୍ରତୀକରେ ଏପରି ମିଶିଯାଏ ଯେ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତର ପରିରୂପ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ପରିରୂପ ଏକାପରି ଜଣାଯାଏ । ୟେଟ୍‌ସଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଭାବରେ କେବଳ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସୀମିତ ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ନାଟ୍ୟକଳାର ଇତିହାସରେ ଏପରି ଏକ ପଦଚିହ୍ନ ଛାଡ଼ିଯାଇଛି ଯାହାର ଆଗକୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମାର୍ଗ ବେଶ୍ ପ୍ରଶସ୍ତ ଏବଂ ସୁଗମ ହୋଇପାରିଛି ।

କାବ୍ୟରେ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱର ସମାବେଶ ହୋଇଥାଏ କିମ୍ବା ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ କାବ୍ୟଦ୍ୱାରା ଅନୁପ୍ରେରିତ ହୋଇଥାଏ– ପ୍ରଥମରୁ ଏଲିଅଟ ଏହାର ସମର୍ଥନ କରୁଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ସେ ଯେତେବେଳେ ଦେଖିଲେ, ବ୍ଲାଙ୍କଭର୍ସର ଜୀର୍ଣ୍ଣଶୀର୍ଣ୍ଣ ପରିପାଟୀ ଅନୁସାରେ

ଯେଉଁ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖାଯାଉଛି, ସେଥିରେ ସଜୀବତା ଏବଂ କାବ୍ୟନାଟକର ବାସ୍ତବିକ ମର୍ମ ଜାଣିବା କ୍ଷମତାର ଅଭାବ ରହିଛି, ସେତେବେଳେ ସେ ଏହାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଅଭିଯାନ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ମଧ୍ୟ କିଛି ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଛନ୍ତି –

୧. କାବ୍ୟ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ କୌଣସି ବନ୍ଧନ ନଥାଏ । ବାସ୍ତବରେ କାବ୍ୟ ହିଁ ନାଟକୀୟ କାର୍ଯ୍ୟାଳାପର ନିଛକ ଭାଷା ।

୨. ମହାନ୍ ନାଟକ ସବୁବେଳେ କାବ୍ୟମୟ ହୋଇଥାଏ ଓ ଏହିପରିଭାବେ କାବ୍ୟ ନାଟକର ଏକ ଅଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ ।

୩. ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟନାଟକ ହୀନତାର କେତୋଟି ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି –

(କ) ଏହାର କୌଣସି ଜୀବନ୍ତ ପରିପାଟୀ ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଦ୍ୟମାନ ନାହିଁ ।

(ଖ) କୌଣସି ଏକ ରାଷ୍ଟ୍ରର ଇତିହାସରେ ଏକାଧିକ ନାଟକୀୟ ଉତ୍କର୍ଷର ଯୁଗ ପ୍ରାୟତଃ ସମ୍ଭବ ହେଇନି । ପ୍ରଥମେ ନାଟକୀୟ ଉତ୍କର୍ଷର ଯୁଗ ସେକ୍ସପିଅରଙ୍କ ସମୟରେ ୧୭ଶ/୧୮ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିଥିଲା ।

୪. ବର୍ତ୍ତମାନ ପଦ୍ୟଭଳି ଗଦ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସେତିକି ଅବାସ୍ତବ ହୋଇଯାଇଛି । ନାଟକରେ ଯେଉଁ ଗଦ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ, ନିତିଦିନିଆ ବ୍ୟବହୃତ ଗଦ୍ୟଠାରୁ ତା ଭିନ୍ନ ଅଟେ ।

୫. ଗଦ୍ୟରେ ଗଭୀରତା ନଥାଏ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାର ଗହନତା ମଧ୍ୟ ବହୁତ ସୀମିତ ଅଟେ ।

୬. ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ପାଇଁ ଏପରି କବି ଲେଖୁଛନ୍ତି; ଯେଉଁମାନଙ୍କର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ଟେକ୍ନିକାଲ ଜ୍ଞାନ ନାହିଁ । ଏମିତି ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟ ଲେଖୁଛନ୍ତି, ଏ ପ୍ରକାର ଟେକ୍‌ନିକ୍ ସେମାନଙ୍କୁ ଜଣାଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେଥିରେ କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ନାହିଁ ।

୭. ଯଥାର୍ଥବାଦୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଭୁଲବାଟରେ ନାଟକୀୟ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଛି । ସେଥିରେ ପ୍ରଭାବର ଐକ୍ୟ ଏବଂ କଥାବସ୍ତୁର ସୁସଙ୍ଗଠନ କୌଶଳ ଦୃଷ୍ଟି ଗୋଚର ହୁଏନି ।

୮. ଏଭଳି ଏକ ନାଟକୀୟ କାବ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକତା ଦରକାର, ଯେଉଁଥିରେ କୌଣସି ଭାବ ଓ ବିଚାର ଏବଂ ତା'ର ଗୂଢ଼ ପ୍ରତିଛାୟା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇପାରୁଥିବ । ପୁନଶ୍ଚ ଏହା କାବ୍ୟାତ୍ମକ ନୁହେଁ ବୋଲି ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟିକରି ପାରୁଥିବ ।

୯. ନାଟକରେ ଅଳଙ୍କାରର ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ରହିଛି । ଯେତେବେଳ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ଏବଂ ବିଚାରଧାରା ଚାହିଁବ, ସେତେବେଳେ ଅଳଙ୍କାର ଦରକାର ପଡ଼ିବ ।

୧୦. ନାଟକୀୟ ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗରେ ଗଦ୍ୟଠାରୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ପଦ୍ୟ । କାରଣ ପଦ୍ୟ, ଅର୍ଥକୁ ଏକ ତୀବ୍ର ଗହନତା ଏବଂ ବୈଭବ ପ୍ରଦାନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକକୁ ଅଧିକ ସୁସଙ୍ଗଠିତ କରିଥାଏ । ପଦ୍ୟରେ କେବଳ ହିଁ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପର ଐକ୍ୟ, ଭାବନାର ଐକ୍ୟ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ପ୍ରଭାବର ଐକ୍ୟ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । କାବ୍ୟ ଭାବନାକୁ ଏକୋନ୍ମୁଖ କରାଇଥାଏ । କବିତାର ଭାଷାରେ ବିଚାର, ଭାବ, ଭାବନା, ମନୋବେଗ ଆଦି ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ତଥା ପ୍ରତୀକକୁ ଏହା ଗୋଟିଏ ତାଳରେ ନିବନ୍ଧ କରିଦେଇ ଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତକରଣ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ପଦ୍ୟ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ନାଟକ ପ୍ରଭାବର ଐକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରେ ।

ବିତର୍କିତ ବାସ୍ତବତାକୁ ଦୁର୍ବଳ କରି କାବ୍ୟନାଟକ କଳାକାରକୁ ନିଜର ଦର୍ଶନ (Vision) କୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଦେଲା । ଶବ୍ଦର ଗଦ୍ୟାତ୍ମକ ସଂଯୋଗରେ ଏହା ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରିନଥାନ୍ତା । ଗୂଢ଼ ସଙ୍କେତ ଓ ଅର୍ଥର ପ୍ରତିଛାୟାଧରି କବିତା ଯେତେବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଆସେ, ସେତେବେଳେ ତାହାର ନାଟକୀୟ ପରିରୂପ ଯାହାର ଅର୍ଥ ଏବଂ ଭାବ, ତାଳ ଏବଂ ଛନ୍ଦ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଏବଂ ବିଚାରଧାରା ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ନାଟକକୁ ଏହିସବୁ ଲୟରେ ଭରିଦିଏ । ଏହିପରି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକ ବିକଳ୍ପ ଅଛି । ଶବ୍ଦ ଯେପରି ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ଚିହ୍ନଦ୍ୱାରା ରୂପ ନେଇଥାଏ, ସେହପରି ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଆଭାସ ଉତ୍ପନ୍ନ କରିଥାଏ । ଶବ୍ଦ ଏବଂ ପ୍ରତୀକର ସ୍ଥାନ ବସ୍ତୁ ନେଇଥାଏ; ଯାହା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଏକ ଅଙ୍ଗ ଅଟେ । କିନ୍ତୁ ବସ୍ତୁ କେବେ ଶବ୍ଦ ହୋଇପାରେନା କିମ୍ବା ଶବ୍ଦ କେବେ ପ୍ରତୀକ ସ୍ଥାନ ନେଇପାରେନା । ଏହି ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯେତେବେଳେ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ଅଭିନେତା / ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଦର୍ଶକ / ଶ୍ରୋତା ମଧ୍ୟରେ କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇପାରେନା । ଦର୍ଶକ ଦୃଶ୍ୟାବଳୀ ଦେଖି କିଛିଟା ଆଭାସ ପାଏ ଏବଂ ଅଭିନେତା କେବଳ ଦରକାର ଅନୁଯାୟୀ କଥୋପକଥନ କରିଥାଏ କାରଣ ଗୂଢ଼ତା ଏବଂ ଗହନତା ଯେଉଁ ସଙ୍କେତ

ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହେବାକଥା, ତାହା ଦୃଶ୍ୟାବଳୀରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକ ଏକାଙ୍ଗୀ ହୋଇଥାଏ । କାରଣ ଦର୍ଶକ ଶବ୍ଦ, ଉଚ୍ଚାରିତ ଲଘୁ ଏବଂ ତାଳ କଥା ଉଦ୍‌ବୋଧିତ ଚିତ୍ରକଳ୍ପକୁ ନିଜର କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟକୁ ଆଣିପାରେନା । ଏଣୁ ଶ୍ରୋତା ଏବଂ ଅଭିନେତାର ଯେଉଁ ବିଦ୍ୟୁତ୍‌ମୟ ସମ୍ବନ୍ଧ ଗୋଟିଏ କଳାତ୍ମକ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ନାଟକରେ ହେବାକଥା, ଏଠାରେ ତାହା ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥାଏ ।

ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାରର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଓ କଳ୍ପନା ଭିତରେ ଯେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଭିନେତା ବିଭୋର ନ ହୋଇଛି, ସେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟକର ଆତ୍ମାକୁ ସେ ଠିକ୍‌ଭାବେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରିପାରିବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଗଭୀର ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ରହିବା ଉଚିତ । କାବ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଏହି ପ୍ରକାରେ କାବ୍ୟ ନାଟକରେ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ନେଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର, ଅଭିନେତା ଏବଂ ଶ୍ରୋତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଗଭୀର ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ କୁହାଯାଇଛି ଯେ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବନା କେବଳ ପଦ୍ୟଦ୍ୱାରା ହିଁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଟି.ଏସ୍. ଏଲିଅଟ୍ କହନ୍ତି – "ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି, ଯେଉଁ ଭାବ ସଙ୍ଗୀତରେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇପାରେ, ତାହା ଭାଷାରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରେନା । ହେଲେ କାବ୍ୟନାଟକରେ ସେହି ବସ୍ତୁ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇପାରେ, ଯାହା ସଙ୍ଗୀତରେ କୁହାଯାଇ ପାରେନା ବା ନିତିଦିନିଆ କଥୋପକଥନର ଭାଷାରେ କୁହାଯାଇପାରେନା ।"

ଏଠାରେ ଏଲିଅଟ କାବ୍ୟନାଟକର ବାସ୍ତବ ପରିରୂପ ପଛପଟେ ଥିବା ଆଉ ଏକ ପରିରୂପକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ତାହା ହେଉଛି ସଙ୍ଗୀତମୟ ପରିରୂପ । ସଙ୍ଗୀତରେ ଯେଉଳି ସୂକ୍ଷ୍ମଭାବ ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଥାଏ, ଯାହା ଶବ୍ଦଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତ ହେଉଥିବା ଭାବର ଅନୁରୂପ ଅଟେ । ତେଣୁ ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ମତରେ ନାଟକର ଢାଞ୍ଚାରେ ସଙ୍ଗୀତାତ୍ମକ ପରିରୂପ ରହିବା ଉଚିତ । ବାସ୍ତବରେ ଏହା ହିଁ କାବ୍ୟନାଟକର ସୂକ୍ଷ୍ମତା ଏବଂ ଗଭୀରତା । କାବ୍ୟ କୌଣସି ସତ୍ୟାଭାସର ଖୁଣ୍ଟିରେ ବନ୍ଧା ହୋଇନଥାଏ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଯଥାର୍ଥତା ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜିତ ହୋଇପାରେ, ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇପାରେ । ତାହାର କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଅର୍ଥରୁ ଅଲଗା ହୋଇ ସମାନ୍ତର ପରିରୂପ ମଧ୍ୟ ନିର୍ମାଣ କରିପାରେ ।

କାବ୍ୟକୁ ଆମେ ଯେତେବେଳେ ରସିକର ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ଦେଖୁ, ସେତେବେଳେ କାବ୍ୟନାଟକର ମହତ୍ତ୍ୱକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବା । ଏହା ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ କାବ୍ୟନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଅଧିକାର ଥାଏ । କାରଣ ଏହା ଯଥାର୍ଥକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରିପାରେ । ବାସ୍ତବିକ ନାଟକରେ କଥୋପକଥନ ଗଦ୍ୟରେ ହୋଇଥାଏ । କାର୍ଯ୍ୟକଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ସଂକ୍ରମଣ ସନ୍ଧି crisis of situation ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଭିତରେ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଅଭିନେତା ନିଜର କଥୋପକଥନ ତଥା ଶାରୀରିକ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା ବାସ୍ତବ କଥାବସ୍ତୁ ତତ୍ତ୍ୱର ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ବାସ୍ତବ ନାଟକରେ ଏହା ଗୀତ ହୋଇପାରେ । ଏପରି ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ଅଳଙ୍କାର ରୂପରେ ସେଥିରେ ତାହା ପ୍ରବେଶ କରିପାରେ । ଗୀତର ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ବାସ୍ତବ ନାଟକର ପରିରୂପ ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିପାରେନା । କଥାବସ୍ତୁର ମର୍ମ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ବିକଶିତ ହୋଇପାରେନା । ତଥାପି ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭ କରିଥାଏ ।

କାବ୍ୟନାଟକରେ ଯଥାର୍ଥ ମର୍ମ ତାହାରି ପରିରୂପରେ, ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଏବଂ ପ୍ରତୀକ କୌଣସି ନା କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ଯଥାର୍ଥ ମର୍ମର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କରିଥାଏ । ଏହି ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଓ ପ୍ରତୀକର ମଧ୍ୟ ନିଜର ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଥାଏ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଏହାର ଗୀତରେ କେବଳ ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଏହା ଏପରି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ ଯେ ତାହାର ରକ୍ତରେ ମଧ୍ୟ ଲୟ ଓ ଛନ୍ଦର ଏକ ଲହରୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କାବ୍ୟନାଟକରେ ଅଭିନେତା ନିଜର କବିତା ଦ୍ୱାରା ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥାନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଶାରୀରିକ ଅଭିନୟ କାବ୍ୟରେ କଥୋପକଥନ ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଯେଉଁଠି ଅଭିନେତା ମୁଣ୍ଡହଲାଇ ବା ହସ୍ତରେ ସଙ୍କେତ ଦ୍ୱାରା କୌଣସି ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ, ସେଠାରେ କାବ୍ୟନାଟକର ଅଭିନେତା ସେପରି କରିପାରେନାହିଁ । ତାହାର ସମସ୍ତ ଶକ୍ତି ହେଉଛି ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଶକ୍ତି ବା ପ୍ରତୀକର ଶକ୍ତି, ଯାହାର ଆଶ୍ରୟରେ କାବ୍ୟନାଟକ ଜୀବିତ ।

ୟେଟ୍‌ସ 'ନୋ' ନାଟକ ଅନୁରୂପ ନାଟକ ଲେଖିଥିଲେ, ଯାହାକୁ ଦର୍ଶକମାନେ ବୁଝିପାରିଲେନି କିମ୍ବା ତା' ପ୍ରତି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ହେଲେନାହିଁ । ତେଣୁ ସେ ଏହି କାବ୍ୟନାଟକ ଅଭିନୟ ବୈଠକଖାନା ଭିତରେ ସୀମିତ ରଖିଲେ । ଏଠାକୁ କେବଳ

ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂଖ୍ୟା ଦର୍ଶକ ଆସୁଥିଲେ, ଯେଉଁମାନଙ୍କର ଏହି ନାଟକୀୟ ବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ନିହିତ ପ୍ରତୀକ ସମ୍ପର୍କରେ ଜ୍ଞାନ ଥିଲା । ଏହି କାବ୍ୟନାଟକରେ ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ସଙ୍କୁଚିତ ଥିଲା । କାରଣ ଏହା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରକାରର ଥିଲା । ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଏଲିଅଟ୍ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟନାଟକର ଏହି ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ମାର୍ଗକୁ ପ୍ରଶସ୍ତ କଲେ । ସେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଲୋକଭାଷାର ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦକୁ ମୌଳିକ ସ୍ୱରୂପ ଦେଇ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିବା ଆରମ୍ଭ କଲେ । ଏଥିରେ ଜନ ସମୁଦାୟ ନିମ୍ନବର୍ଗ ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ, ଯେଉଁମାନେ ଏହାକୁ ଶୁଣିପାରିଲେ ଏବଂ ଏହାର ରସ ଗ୍ରହଣ କରିପାରିଲେ । ଏସବୁ ସେ ଶସ୍ତା ଲୋକପ୍ରିୟତା ପାଇଁ କରିନଥିଲେ ।

ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କର ଏକ ଅଭିଳାଷ ଥିଲା ଯେ ସେ ଏପରି କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିବେ, ଯେଉଁଥିରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର କଥା, ସେମାନଙ୍କ କଥୋପକଥନରେ ଲୟ ଛନ୍ଦ ବିଦ୍ୟମାନ ରହିବ । ଏହା ଏପରି ଅଭିନୀତ ହେବ, ଯାହାକୁ ଶୁଣି ସାଧାରଣ ଜନତା ସେମାନଙ୍କ ସ୍ନାୟୁରେ ତାହାର ସ୍ପନ୍ଦନ ଅନୁଭବ କରିବେ । ନିଜ ରକ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ଲୟର ସ୍ପନ୍ଦନ ଶୁଣିପାରିବେ । ଏହି ସ୍ପନ୍ଦନଶୀଳ ଅନୁକ୍ରିୟାରୁ ହିଁ କାବ୍ୟ ନାଟକର ଛନ୍ଦରେ ଅର୍ଥର ସବଳତାକୁ ମପାଯାଇପାରିବ । ଏଲିଅଟ ଦେଖିଲେ ତାଙ୍କ ସମୟର ସାଧାରଣ ଜନତା ରହସ୍ୟ ଧର୍ମୀ ଡିଟେକ୍‌ଟିଭ ଉପନ୍ୟାସକୁ ଭଲ ପାଉଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ ତାଙ୍କର ପ୍ରାଥମିକ କାବ୍ୟନାଟକ ଏହିପରି ଘଟଣାକୁ ନେଇ ଲେଖିଥିଲେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କର ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ ନାଟକ "ସ୍ୱୀନି ଆଗ୍ନୋଷ୍ଟିସି" (Sweeny Agnostise)କୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ କୌଣସି ରହସ୍ୟମୟ ହତ୍ୟା, ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନ ଦ୍ୱାରା ଆତଙ୍କିତ । ଏହି ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ ନାଟକରେ ମଣିଷମନର ଏକ ଦୁଃଖାନ୍ତ ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ସ୍ପର୍ଶ ଥାଏ । ମଣିଷ ଯେତେବେଳେ କୌଣସି ସାଙ୍ଘାତିକ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବସେ, ସେତେବେଳେ ତା' ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ମୃତ୍ୟୁଶୀଳତା ଆସିଯାଏ । ସେ ଜାଣିପାରେ ନାହିଁ ଯେ ସେ ଜୀବିତ କିମ୍ବା ମୃତ । ଏଠାରେ ମୃତ୍ୟୁ ହେଉଛି ମୁକ୍ତିଦାତ୍ରୀ । ଏକ ସାଧାରଣ ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦ ଯୁକ୍ତ କଥୋପକଥନ ଯାହାକୁ ଶୁଣି ସାଧାରଣ ଲୋକ ନିଜ ସ୍ନାୟୁ ମଧ୍ୟରେ ଅନୁକ୍ରିୟା ଅନୁଭବ କରିବେ । ସେହିପରି ଠିକ୍ ରସିକବ୍ୟକ୍ତି ହିଁ ଏହି ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ରହସ୍ୟ ଭିତରେ ପ୍ରବେଶ କରି ଏହାର ଅର୍ଥ ବୁଝିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିବ ।

ଏଲିଅଟଙ୍କ କାବ୍ୟ ନାଟକ ଉପରେ ପ୍ରଚଳିତ ଚାଲ୍‌ଲ ନୃତ୍ୟନାଟିକାର ପ୍ରଭାବ

ପଡ଼ିଛି । ତା' ସାଥିରେ ମିଉଜିକ୍‌ର ପ୍ରଭାବ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ବାଲେ ହେଉଛି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତର ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଅଙ୍ଗ । ଏଥିରେ ଥିବା ଛନ୍ଦ ଏବଂ ଲୟର ଶାଳୀନତା ଅଭିନୀତ କଳାର ଉତ୍କୃଷ୍ଟତା ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ । ଏଥିରେ କାବ୍ୟର ମର୍ମ ମଧ୍ୟ ଥାଏ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ କବିତା, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟକୁ ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀଯୁକ୍ତ କରିଛନ୍ତି କାରଣ ଏ ତିନି ହେଉଛନ୍ତି ଲୟବଦ୍ଧ । ଏହି ଲୟବଦ୍ଧ ବାତାବରଣକୁ ନାଟକରେ ଆଣିବା ପାଇଁ ଏଲିଅଟ କବିତାର ଆଶ୍ରୟ ନେଇଛନ୍ତି । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଫାଇଦା ଛାଡ଼ି ନିଜ ସମୁଦାୟର କରି ଏହାକୁ ଗଢ଼ି ତୋଳିଛନ୍ତି । ତେଣୁ କଥୋପକଥନର ନିତିଦିନିଆ କଥାବାର୍ତ୍ତାକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି । ସଙ୍ଗୀତ ଏଥିରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କି ପରୋକ୍ଷ ଭାବରେ ଥାଉ କି ନଥାଉ, ଏହା ସେମିତି କୌଣସି ଆବଶ୍ୟକ ତତ୍ତ୍ୱ ନୁହେଁ । ତେବେ ସଙ୍ଗୀତର ଯେଉଁ ତତ୍ତ୍ୱ ଏଥିରେ ରହିଛି, ତାହା ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର । ଯଥାର୍ଥର ଯେଉଁ ପରିରୂପ ଏଥିରେ ରହିଛି, ତାହାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଏପରି ବିସ୍ତାର କରାଯାଇଛି ଯେ ଗୋଟିଏ ଅନ୍ୟର ଏକ ଗୂଢ଼ ପରିରୂପକ ଦର୍ଶନ ହୋଇପାରିବ । ଏଠି ସଙ୍ଗୀତ ସକ୍ରିୟ । ନୃତ୍ୟର ଲୟ କବିତାରେ ଆସିଯାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯେଉଁ ନୃତ୍ୟକୁ ଦେଖି ଆମର ସ୍ନାୟୁ ଏବଂ ରକ୍ତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଅନୁକ୍ରିୟା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ନିଜ ହୃଦୟ ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ଅଭିନେତା ସାଥିରେ ଏକ ଲୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଅନୁଭବ କରୁ, ସେହିପରି କବିତାରେ ମଧ୍ୟ କଥୋପକଥନ ହୋଇଥାଏ ।

ଏହା ହେଉଛି ଏକ ପ୍ରକାର ବିଦ୍ୟୁତମୟ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ, ଯାହା ଶ୍ରୋତା ଏବଂ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଏଲିଅଟ ଏହିପରି ସାଦୃଶ୍ୟକୁ ଦର୍ଶକ ଓ ଅଭିନେତା ମଧ୍ୟରେ ଆଣିବାକୁ ଚାହିଁଛନ୍ତି । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ ଶ୍ରୋତା ବା ଦର୍ଶକ ସ୍ୱୟଂ ଅଭିନେତା ସାଥିରେ ଅଭିନୟ କରିବେ । କିନ୍ତୁ ନିଜ ସ୍ଥାନରେ ବସି ମଧ୍ୟ ସେହି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଆବେଗରେ ସ୍ପନ୍ଦନଶୀଳତା ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନେତାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇପାରିବେ, ଠିକ୍ ଯାହା ଅଭିନୟର କଥୋପକଥନର ଲୟ ଦ୍ୱାରା ଉତ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ କୋରସ୍ ଥିଲା, ଏକଥା ସମସ୍ତେ ଜାଣନ୍ତି । ଏ କୋରସ୍ ତଟସ୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତିସମୂହର ହୋଇ ରହିଥିଲା, ଯାହା ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହେବା ପୂର୍ବରୁ, ଗୀତ ଗାନର ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲା ଏବଂ ତା'ପରେ ନିଜର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲା ।

ମଝିରେ ମଝିରେ କିଛି ଟୀକା ପ୍ରଦାନ କରୁଥିଲା । ଅଭିନେତା କ'ଣ କରୁଛି ବା କ'ଣ କହୁଛି, ତାହାର କୌଣସି ଝଲକ ନିଜ ଗୀତରେ ଦେଇନଥିଲା । ଦ୍ୱିତୀୟତଃ କୋରସ୍ ମଧ୍ୟ କ୍ରିୟାଶୀଳ ଥିଲା । ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକରେ କରୁଣବିଳାପ ସମୟରେ ଏହା ଆସୁଥିଲା । କୋରସ୍‌ର ଏହି ତିନି ଅବସ୍ଥାକୁ ଗ୍ରୀକ୍ ଭାଷାରେ ପାରାଡସ୍ (parados- ଯେତେବେଳେ କୋରସ୍ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିଲା), ଷ୍ଟେସିମନ (Stasimon- ଯେତେବେଳେ କୋରସ୍ ନିଜ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲା) ଏବଂ କୋମସ୍ (Cosmos ଦୁଃଖାନ୍ତ ନାଟକର କରୁଣ ବିଳାପ ଆରମ୍ଭ ହେଉଥିଲାବେଳେ ବା ଶେଷରେ) କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏହିପରି ଭାବେ କୋରସ୍ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ତଟସ୍ଥ ଭାବନାର ଏକ ସମୂହ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଏଲିଅଟ୍ ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଏହି ପ୍ରଥାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି କିଛିଟା ଅନୁକୂଳ କରାଇଲେ । ତାଙ୍କ ନାଟକରେ କୋରସ୍ କୌଣସି ତଟସ୍ଥ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କର ସମୁଦାୟ ନୁହେଁ । ଯଦ୍ୟପି ଏହା କଥୋପକଥନ ଉପରେ ଟୀକା କରୁଥିଲା ଏବଂ କିଛି ଦାର୍ଶନିକ ବାଣୀ ପ୍ରଚାର କରୁଥିଲା; ପୁନଶ୍ଚ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପରେ ଏହା ଲିପ୍ତ ରହୁଥିଲା । ସେହି ଅଭିନେତାଙ୍କର କଥନକୁ ନିଜ କଥୋପକଥନ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରୁଥିଲା । ଏହିପରି ଅଭିନୟ ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଲିପ୍ତ ରହୁଥିଲା । ଏହାର ସୁନ୍ଦର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକ "Murder in the Cathedral" ଏଥିରେ କୋରସ୍ ହେଉଛି ସେହି ନିରୀହ ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ ଗ୍ରାମୀଣ ବୃଦ୍ଧାମାନଙ୍କର, ଯାହା ସେମାନଙ୍କ ମନ ଭିତରେ ଥିବା ଧାର୍ମିକ ଭୟ ଏବଂ ଆଶଙ୍କା ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ।

ଏ ନାଟକ ଟମ୍‌ସ ବେକେଟ ନାମକ ଏକ ଐତିହାସିକ ଆର୍କବିଶପଙ୍କ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଅଟେ, ଯିଏକି ରାଜତନ୍ତ୍ର ସାମ୍ନାରେ ଚର୍ଚ୍ଚର ସତ୍ତାକୁ ଉଚ୍ଚ ସ୍ଥାନ ଦେଇଛି ଏବଂ ସଂଘର୍ଷ ଭିତରେ ଶହୀଦ ହୋଇଯାଇଛି । ଶହୀଦ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କ ମନ ଭିତରେ ବାରବାର ପ୍ରଲୋଭନ ଆସିଛି । ଏହି ପ୍ରଲୋଭନର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାସ୍ୱରୂପ ନାଟକରେ ଟମ୍‌ସ ବେକେଟଙ୍କ ମନରେ ଯେଉଁ ମାନସିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି, ତାହାର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ଏହି ବୃଦ୍ଧାମାନଙ୍କ କୋରସ୍‌ରେ ରୂପନେଇଛି । ବାସ୍ତବିକ କୋରସ୍ କଥାବସ୍ତୁର ଚରିତ୍ର ନୁହେଁ । ଏହାଦ୍ୱାରା କୌଣସି ଘଟଣା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏନି । କିନ୍ତୁ ଏଲିଅଟଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହା ଏପରି ଏକ ମାଧ୍ୟମ ଯାହାଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ଅଭିନେତା ଅଥବା ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ବ୍ୟାପାରର ଝଲକ ଦେଖିଥାଏ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକର

ଅର୍ଥ ବୁଝିବାରେ କୌଣସି ବାଧା ରହେନାହିଁ । ମର୍ଡର ଇନ ଦି କାଥେଡ୍ରାଲ ବ୍ୟତୀତ ଏଲିଅଟଙ୍କ ଅନ୍ୟ ବହୁ ଚର୍ଚ୍ଚିତ କାବ୍ୟନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- ଫାମିଲିରିୟୁନିୟନ୍, କକଟେଲ ପାର୍ଟି ଏବଂ ଏଲଡର ଷ୍ଟେଟମାନ ଆଦି । ଏ ସମସ୍ତ କାବ୍ୟନାଟକରେ ଗ୍ରୀକ ନାଟକର ପରିରୂପ କିଛି ଅଂଶରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହା କାଳ (Time)ର ବିଭିନ୍ନ ଅନୁଭୂତିକୁ ଏଥିରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରିଥାଏ । କେତେକ ସମାଲୋଚକ ମତ ଦିଅନ୍ତି, ଏଲିଅଟଙ୍କ ନାଟକର ଢାଞ୍ଚା ଶିଥିଳ, କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କ କଥୋପକଥନ କାର୍ଯ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ।

ଏଲିଅଟଙ୍କ ଛଡ଼ା କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର୍ ଫ୍ରାଏ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ଭଲ କାବ୍ୟନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ସେ କବି ନଥିଲେ, କିନ୍ତୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଟେକ୍‌ନିକ ବିଷୟରେ ଭଲ ଜ୍ଞାନ ତାଙ୍କର ଥିଲା । ତାଙ୍କର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକର ବାତାବରଣ, ଚରିତ୍ର, କଥୋପଥନ ଗୋଟିଏ ରଙ୍ଗରେ ରଙ୍ଗାୟିତ । ତାଙ୍କ ରଚିତ 'କମେଡି ଅଫ୍ ସିଜିନ୍‌ସ'ରେ ଚାରୋଟି ଋତୁର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ସେ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଛନ୍ତି । ଶୈଳୀ କଥାବସ୍ତୁ ତଥା ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ସେହି ଋତୁର ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଚରିତ୍ରର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ଏଥିରେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଢଙ୍ଗରେ ମୁଖରିତ ହୋଇଥାଏ । କ୍ରିଷ୍ଟୋଫରଙ୍କ ଭିତରେ ମୃତ୍ୟୁ ଏବଂ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଅସଙ୍ଗତି ଏବଂ ତହିଁରୁ ଉତ୍ପନ୍ନ ବିଡ଼ମ୍ବନା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଭ କରିଛି । ଏହାର ଉଦାହରଣ ହେଉଛି A phoenix to Frequent। ଜୀବନ ଏବଂ ମୃତ୍ୟୁର ଗୂଢ଼ ରହସ୍ୟକୁ କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ଏପରି ପାଠକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟାଣିଆଣିଛନ୍ତି, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଆମର ଧ୍ୟାନ ଜୀବନର ସେହି ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ବିଡ଼ମ୍ବନା ପାଖକୁ ଧସେଇ ହୋଇଯାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକୀୟ ପରିବେଶ ନାଟକକୁ ସଫଳତାର ଶୀର୍ଷ ଦେଶରେ ପହୁଞ୍ଚାଇଥାଏ ।

ଷ୍ଟିଫେନ ସ୍ପେଣ୍ଡର, ଅଡ଼େନ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏ ଦୁଇଜଣ ପ୍ରଥମରୁ ବାମପନ୍ଥୀ ବିଚାରଧାରା ସମର୍ଥକ । ଷ୍ଟିଫେନଙ୍କ 'ଦି ଟ୍ରାଏଲ ଅଫ୍ ଦି ଜଜ୍' ନାଟକ ଛଡ଼ା ଅଡ଼େନ୍ ଏବଂ ଇଶରାଉଡ୍‌ଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ଲେଖାଯାଇଛି- 'ଡଗ୍ ବିନିଥ୍ ଦି ସ୍କିନ୍' ଏବଂ 'ଏ ସେଣ୍ଟ ଅଫ୍ ଏଫ୍‌ସିକ୍‌ସ' । 'ଡାନ୍‌ସ ଅଫ୍ ଡେଥ୍' କାବ୍ୟନାଟକରେ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ସମାଜରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସଭ୍ୟତାକୁ ରୋଗୀ ବନାଇବାର ଅପଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ସ୍ପେଣ୍ଡର ଏବଂ ଆଡ଼େନ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିବା ବନ୍ଦ କରିଦେଲେ । ତେବେ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟନାଟକର ପ୍ରମୁଖ ସ୍ତମ୍ଭ ଥିଲେ- ଏଲିଅଟ କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର, ଏଟ୍‌ସ । ସତ କହିବାକୁ ଗଲେ ଏଲିଅଟ ହିଁ କାବ୍ୟନାଟକର ମୂଳଦୁଆକୁ

ମଜବୁତ୍ କରିଥିଲେ । କ୍ରିଷ୍ଟୋଫର ନିଜ ଟେକ୍‌ନିକ ଜ୍ଞାନଦ୍ୱାରା ଏହାକୁ କଳାତ୍ମକ ରୂପ ଦେଲେ । ଚାର୍ଲସ ଉଇଲିୟମ ଏବଂ ଏନ ରିଡଲର ମଧ କେତେକ କାବ୍ୟନାଟକ ଲେଖିଛନ୍ତି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଆଉ କେତୋଟି କାବ୍ୟନାଟକ ଦେଖାଯାଏ ଯଥା:- ଆମେରିକାର ମାକ୍‌ସଓଏଲ୍ ଆଣ୍ଡରସନ୍‌ଙ୍କ Winterest ଆର୍ଚିଓଲଡ୍ ମାକଲିଶଙ୍କର Panic, ରେଡିଓ ନାଟକ The fall of the City, Air Raid ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଜୁଲସ ସୁପର ଭିଏଲଙ୍କର The Sleeping Beauty, ସ୍ପେନ୍‌ର ଏଡଓ୍ୱାଡ ମାରକୁଇନାରଙ୍କ The Hidden Spring ଇତ୍ୟାଦି । ନାଟ୍ୟଜଗତ ମଧ୍ୟକୁ ଏକପ୍ରକାର ନୂଆ ନାଟକ ପ୍ରବେଶ କରିବା ପରେ କାବ୍ୟନାଟକ ପ୍ରତି ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଧୋକ୍‌କା ଲାଗିଲା । କାବ୍ୟନାଟକକୁ ଅସଙ୍ଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଗଲା । ପରେ ପରେ ଉଭଟ ନାଟକ ଜନ୍ମନେଲା, ଯାହା ସୁଖାନ୍ତ କିମ୍ବା ଦୁଃଖାନ୍ତ ନୁହେଁ, ଉଦାତ୍ତ ଏବଂ ଦାର୍ଶନିକ ଭାବନାର ଏକ ସମ୍ମିଶ୍ରଣ । (ଏହି ଆଲୋଚନା ପାଇଁ ଡଃ ରାଜେନ୍ଦ୍ର ବର୍ମାଙ୍କର 'ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା କେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟମାନଦଣ୍ଡ' ପୁସ୍ତକର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯାଇଛି ।)

ତେଣୁ କାବ୍ୟନାଟକର ପରିସର ବ୍ୟାପକ । ଏହାର ସଞ୍ଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରାଯାଇଛି । 'The Oxford Companion to the Treatre' Edited by Phyllir ପୃଷ୍ଠା ୬୫୦ରେ ଏ ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି- Poetic Drama, a term applied to plays written in verse or in a heightended, 'poetic' form of proses, Which in the 19th and 20th constitute contitutel on attempt to restore the medium of poetry to stage.' ବିଶିଷ୍ଟ ସମାଲୋଚକ ଜୋନ୍ ତାଙ୍କର The poetry and Drama ପୁସ୍ତକରେ କାବ୍ୟ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ମତ ଦିଅନ୍ତି- "The greatest example of drama are poetic drama, and highest school of drama and must ever be schools of poetic Drama". ଏହି ସଞ୍ଜ୍ଞାକୁ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ କରିବାକୁ ଯାଇ ବଙ୍ଗଳା ସମାଲୋଚକ ଆଦିତ୍ୟ ଓହଦେଦାର 'କାବ୍ୟନାଟ୍ୟ ଓ ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ' ପୃ-୩ରେ କହନ୍ତି- "ମଣିଷର ମନ ଯେତେବେଳେ ଆବେଗପୂର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ କଥା, କାବ୍ୟ ହୁଏ, ଛନ୍ଦୋମୟୀ ହୁଏ । ସୁତରାଂ ଆବେଗର ଘାତ- ପ୍ରତିଘାତ କାବ୍ୟ ଓ ନାଟ୍ୟକୁ ଏକାତ୍ମ କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରେ ଏବଂ ଏହି କାବ୍ୟ ଓ ନାଟ୍ୟର ଏକାତ୍ମ୍ୟକୁ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଏ ।" ମୋଟ ଉପରେ କାବ୍ୟ

ନାଟକର ମୂଳ ବସ୍ତୁଟି ହେଲା କବିତା ବା କାବ୍ୟ ଯାହା ନାଟକର ପ୍ରତିଟି ଲୋମକୂପରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କବିତ୍ୱକୁ ତେଣୁ ନାଟକଠାରୁ କେବେ ଅଲଗାଭାବେ ବିଚାର କରାଯାଇ ପାରେନା ।

ପଚାଶଦଶକରେ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ କାବ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ । ନୀରେନ୍ଦ୍ରନାଥ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ ଗିରିଶଙ୍କର , କୃଷ୍ଣଧର, ଦିଲ୍ଲୀପରାୟ, ମଙ୍ଗଳାଚରଣ ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ, ଆଲୋକ ଦାଶ ଗୁପ୍ତ, ବାର୍ଣ୍ଣିକ ରାୟ ପ୍ରଭୃତି ବଙ୍ଗଳାରେ କାବ୍ୟନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆରେ ଚାଳିଶ ଦଶକରେ କାବ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ବୋଲି କୁହାଯାଇପାର । ଗୀତିନାଟ୍ୟ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ମାୟାଧର ମାନସିଂହ ଏହାକୁ ନୂଆ ରୂପ ଦେଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ କାବ୍ୟ ନାଟକର ପରମ୍ପରା ତାଙ୍କଠାରୁ ହିଁ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । କାବ୍ୟନାଟକରେ ସେ ବୌଦ୍ଧିକତା ଏବଂ ଦାର୍ଶନିକତାର ଛାପଦେଲେ । ମାନସିଂହଙ୍କ କାବ୍ୟ ନାଟକ ରଚନା କଲାବେଳକୁ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କର ଚିତ୍ରାଙ୍ଗଦା, ସତୀ, ଗାନ୍ଧାରୀର ଆବେଦନ, ନରକବାସ ଆଦି କାବ୍ୟନାଟକ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିସାରିଲାଣି । ତେବେ ମାନସିଂହ ବେଶି ପରିମାଣରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ନ ହୋଇ ଇଂରାଜୀ କାବ୍ୟନାଟକ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ମାନସିଂଙ୍କ କାବ୍ୟନାଟକ ହେଉଛି 'ପୂଜାରିଣୀ' ଏବଂ 'ପୁଷ୍ପିତା' । ପରେ କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ସୌମ୍ୟା (୧୯୩୨), ପ୍ରିୟଦର୍ଶୀ (୧୯୩୩), ପଦ୍ମିନୀ (୧୯୩୩), ବୈକୁଣ୍ଠନାଥଙ୍କ 'ଉପେକ୍ଷିତା' ଗଡନାୟକଙ୍କ କାଳିଦାସ (୧୯୩୩), ପ୍ରାଣକୃଷ୍ଣ ସାମଲଙ୍କ 'କସ୍ତୁରିକା'(୧୯୪୬), ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ ପୂର୍ଣ୍ଣିମା (୧୯୩୨) ପୂର୍ବାପର, କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶଙ୍କ 'ତାରଣିକା' (୧୯୫୭), ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ରବର୍ମାଙ୍କ 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗର ସଂଧ୍ୟା (୧୯୫୬) କଲରେଇଫୁଲ (୧୯୬୦), ବୋଲେହୁଉଁଟି (୧୯୪୦), ଆଦି କାବ୍ୟନାଟକ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଛି ।

ନବନାଟ୍ୟ

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ କାଳରେ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତା ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ସେଇ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ହେଲା- ଗଣନାଟ୍ୟ ଏବଂ ନବନାଟ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ବିକାଶ ଦିଗରେ ଏ ଦୁଇଟି ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତାର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ସମୟଠାରୁ ଶିଳ୍ପକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏକ ଆଲୋଡ଼ନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଏଇ ଆଲୋଡ଼ନ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛି ନାଟକକୁ ।

ପ୍ରଥମ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପରୋକ୍ଷ ପ୍ରଭାବ ଆମ ଦେଶ ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ପୁରାତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିପର୍ଯ୍ୟୟ, ସଂଶୟ, ହତାଶା, ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ, ଅର୍ଥନୈତିକ ସଂକଟ ଆଦି ନାନାପ୍ରକାର ନୂତନ ପ୍ରଶ୍ନର କୁହେଳି ଆଛନ୍ନ କରିଛି ନାଟ୍ୟଜଗତକୁ । ନାନାପ୍ରକାର ପାରଂପରିକ ବିଶ୍ୱାସର ସୀମା ସରହଦ ଡେଇଁ ରଂଗମଞ୍ଚ ନୂତନତାକୁ ସ୍ୱାଗତ କରିଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ପରେ ପରେ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ଥିଲା । କାରଣ ଏଥିପାଇଁ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତି ହୋଇସାରିଥିଲା । ଗଣନାଟ୍ୟ ଭିତରୁ କିଛି ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ଅଲଗା ହୋଇ ନିଜ ପାଇଁ ଏକପ୍ରକାର ନୂତନ ରାସ୍ତା ତିଆରି କଲେ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରୁ ଏଇ ନୂଆ ଚିନ୍ତାର ବିକାଶ ଘଟିଲା । ଗଣନାଟ୍ୟ ଉପରେ ଯେଉଁ ମାର୍କସବାଦୀ ମୋହର ମରାଯାଇଥିଲା, ନୂଆ ରାସ୍ତାର ପଥିକଗଣ ତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କଲେ ନାହିଁ । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ, ନାଟ୍ୟକାର କୌଣସି ମତବାଦର ଦାସ ନୁହେଁ । ତାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ ପୂରଣ ପାଇଁ ସେ ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ଦାର୍ଶନିକ ମତବାଦ । ଏଠି ଗଣଶିକ୍ଷା ବା ଗଣଜାଗରଣ ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ସବୁଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ ଶ୍ରମିକ, କୃଷକ, ଶିକ୍ଷକ, ମଧ୍ୟବିତ୍ତ, ଚୋର, ଡକାୟତ ପ୍ରଭୃତି ଏ ନାଟକ ଦେଖିପାରିବେ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ମତବାଦର ବାହୁଛାୟା ତଳେ ଏ ନାଟକ ରଚିତ ହେଲାନାହିଁ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଏମାନଙ୍କ ବିଚାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ବା ବକ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଗଣନାଟ୍ୟଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏଇ ନୂଆ ଚେତନାକୁ କୁହାଗଲା ନବନାଟ୍ୟ ।

ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ନୂତନ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ମଣିଷର ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ, ନୂତନ ସମାଜ ଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନ, ବଳିଷ୍ଠ ଚେତନାର ମହତ ପ୍ରୟାସ ନବନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା । ମଞ୍ଚରେ, ସମାଜ ସଚେତନ ଶିଳ୍ପୀର ସତ୍ୟ ଏବଂ ବାସ୍ତବତାର ଯେଉଁ ଅନ୍ୱେଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା, ତାକୁ କୁହାଗଲା ନବନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଏ ସମୟକୁ ଗଣନାଟ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ପଡ଼ିଲାଣି । ଅର୍ଥାତ୍ ଗଣନାଟ୍ୟର ସିଡ଼ି ଚଢ଼ି ନବନାଟ୍ୟ ହିଁ ଉପରକୁ ଉଠିଲା । ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘରେ ରାଜନୀତି ପଶିଯିବାରୁ, ଏହାର କଳାକାରଗଣ ଦୂରେଇ ଆସିଲେ । ତା'ପରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ କେହି ପସନ୍ଦ କଲେ ନାହିଁ ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ଯାହା ଛାଡ଼ି ଯାଇଥିଲା, ସେ ସବୁକୁ ନବନାଟ୍ୟ ଆଦର କରିନେଲା । ଅବକ୍ଷୟୀ ଓ ମରଣ ଉନ୍ମୁଖୀ ସମାଜରେ, ମଣିଷ ଆଗରେ ନୂଆ ଉଦ୍ଦୀପନା, ନୂତନ ଆଶାର ଆଲୋକ ପ୍ରଜ୍ୱଳିତ କରିବାକୁ ଆଗେଇ ଆସିଲେ ନବ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ । ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷକୁ ଏମାନେ ପରିତ୍ୟାଗ କଲେନାହିଁ, ତେବେ ଏଥିରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ

ରାଜନୈତିକ ଦଳର ମୋହର ରହିଲା ନାହିଁ । ଜୀବନର ବ୍ୟାପକତା, ଉଦାରତା, ଗଭୀରତାକୁ ନବନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଆଦରିନେଲେ । ଫଳରେ ନବନାଟ୍ୟ ହୋଇଗଲା ଅଧିକ ଉଦାର ଏବଂ ଗଣତନ୍ତ୍ର ସମ୍ମତ । ଏଠି କାହାରି ସ୍ୱାଧୀନତା ଅନ୍ତର୍ହିତ ହେଲାନାହି । ନାଟ୍ୟକାରର ପରିକଳ୍ପନାକୁ ଏଠାରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରାଇବାରେ ଆଉ କୌଣସି ବାଧ ରହିଲାନାହିଁ ।

ବିଶ୍ୱର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଲେଖାକୁ ନୂତନ ଢଙ୍ଗରେ ଏମାନେ ପରିବେଷଣ କଲେ । ପ୍ରାଚୀନ ଐତିହ୍ୟ ସହିତ ଏମାନେ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ଚାହିଁଲେ । ସମକାଳୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଏମାନେ ସମ୍ମାନ ଦେଲେ । ପ୍ରୟୋଗ ଧାରାରେ ନୂତନତ୍ୱ ପରିବେଷିତ ହେଲା । ନାଟକକୁ ଭଲ ପାଉଥିବା ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଏମାନେ ସଂଘବଦ୍ଧ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ । ବହୁ ନୂଆ ରଂଗର ନାଟକ ଉତ୍ସବ, ପ୍ରତିଯୋଗିତାମାନ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ପେଷାଦାରୀ ମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ନିଜର ଆଭିମୁଖ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିବାକୁ ବାଧ ହେଲେ । ପ୍ରତିଯୋଗିତା, ଆଲୋଚନାଚକ୍ର, ଉତ୍ସବ, ପତ୍ରିକା ଆନ୍ଦୋଳନ ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ ନୂଆ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କଲା ନବନାଟ୍ୟ ।

ନବନାଟ୍ୟ ସିଦ୍ଧାନ୍ତର କେତେକ ସାଧାରଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି- (୧) ଏଥିରେ ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ନାଟକର ନାୟକର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଲା ନାହିଁ (୨) ସମଷ୍ଟି ବା ଗୋଷ୍ଠୀ ଏଠି ନାଟକର ଆଧାର ଭୂମି ହେଲା । (୩) ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଗଲା । ସବୁ ଚରିତ୍ରର ଆନ୍ତରିକ ସହଯୋଗ ମଧ୍ୟ ମିଳିଲା (୪) ନବନାଟ୍ୟର ଦର୍ଶକ ହେଲେ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ମଣିଷ । ସେମାନେ କେବଳ କୃଷକ ବା ଶ୍ରମିକ ନୁହଁନ୍ତି । ରସସିକ୍ତ ଦର୍ଶକ ହେଲେ ଏହାର ଭୋକ୍ତା (୫) ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ଉପସ୍ଥାପନା କୌଶଳରେ ଏମାନେ ନୂତନତ୍ୱ ପ୍ରୟୋଗ କଲେ (୬) ଅଭିନୟ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତରେ ଅଭିନବତ୍ୱ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହେଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରୟୋଗରୀତି ହୋଇଗଲା ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ (୭) ନାଟ୍ୟମାୟା ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ଏମାନେ ଆଲୋକ ସଂପାତ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଲେ । ଧଳା ପରଦା ଉପରେ ଏମାନେ ନାନା ରଂଗର ଆଲୋକର ବର୍ଣ୍ଣବିଭା ସୃଷ୍ଟି କଲେ । (୮) ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ଏମାନେ ପ୍ରଭାବିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଦେଶର ଐତିହ୍ୟକୁ ପୂରାପୂରି ଜଳାଂଜଳି ଦେଲେ ନାହିଁ । ଦେଶର ରୀତି ଓ ଭାବକୁ ଏମାନେ ନୂତନ ଢଙ୍ଗରେ ରୂପ ଦେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ (୯) ଯୁଦ୍ଧୋତ୍ତର ବାସ୍ତବ ସମସ୍ୟା ସହିତ ଜୀବନର ଅନ୍ୟ ଦିଗ

ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା (୧୦) ନବନାଟ୍ୟରେ ସ୍ମାରକ ବା promptor ଦରକାର ହେଲାନାହିଁ । ଅର୍ଥାତ୍ ଅଭିନୟ ପ୍ରତି କଳାକାର ସଜାଗ ହେଲେ (୧୧) ସତ ମଣିଷର ନୂତନ ଜୀବନବୋଧ ଏବଂ ବଳିଷ୍ଠ ଜୀବନ ଗଠନର ପ୍ରୟାସ ଏମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା । ଜୀବନର ଜଟିଳ ଦିଗ ନାଟକରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା (୧୨) ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ତଥା ଆହତ ସଙ୍ଗୀତ ପାଇଁ ନାନାପ୍ରକାର ନୂତନ ମେସିନ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା (୧୩) ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ଏମାନେ ନାଟକର ଏକ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଂଶ ଭାବେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କଲେ ।

ଏମାନଙ୍କ ଅଭିନୟର ନୂତନତ୍ୱ ଦର୍ଶକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲା । ପେଶାଦାରୀ ରଂଗମଞ୍ଚ ଭାଙ୍ଗିଯାଇ ତା' ସ୍ଥାନରେ ଦେଖାଦେଲା କମିଟେଡ୍ ଥିଏଟର ବା ଗ୍ରୁପ ଥିଏଟର । ଏମାନେ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରି ରଖିଲେ । ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକର ସଜ୍ଞା ଏମାନେ ବଦଳାଇ ଦେଲେ । ନାନା ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତର ଦେଇ ନାଟକ ଗତି କଲା । ଆଧୁନିକ ମଣିଷ ନିଜର ଦାୟିତ୍ୱ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନତା, କର୍ତ୍ତବ୍ୟରେ ନିଷ୍କ୍ରିୟତା, ବେପରୁଆ ମନୋଭାବ ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସ ପ୍ରତି ଅବିଶ୍ୱାସ ଆଦି ନବନାଟକକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଲା । ପାପପୁଣ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ମଣିଷର ଧାରଣା ବଦଳିଗଲା । ସାମାଜିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଲା, ସ୍ନେହ ପ୍ରେମର ସଂଜ୍ଞା ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଗଲା ।

ବ୍ୟକ୍ତି ସଙ୍ଗେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଆକର୍ଷଣ ବିକର୍ଷଣ ଅପେକ୍ଷା ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ଉପରେ ନାନା ଘଟଣାର ପ୍ରତିଫଳନକୁ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଦେଖାଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲେ । ଧନୀ-ନିର୍ଦ୍ଧନ ମଧ୍ୟରେ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ବ୍ୟବଧାନ, ବୈଷୟିକ ଜୀବନରେ ବ୍ୟର୍ଥତା, ଧର୍ମ ଓ ଈଶ୍ୱର ବିଶ୍ୱାସ ପ୍ରତି ନିର୍ଭରତାର ଅଭାବ, ଜୀବନ ସଂଗ୍ରାମ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପରାଜୟ ଆଦି ଯୋଗୁଁ ଯୁବ ସଂପ୍ରଦାୟ ନିଃଶେଷ ଏବଂ ସଂଶୟୀ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି । ଦେଶଠାରୁ, ପରିବାରଠାରୁ ସର୍ବୋପରି ନିଜଠାରୁ ଏମାନେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇପଡନ୍ତି । ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବୋଧକୁ ଆଧୁନିକ ନାଟକ ରୂପ ଦେଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟଜଗତରେ ଏହି ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ ଆସିଥିବା ବେଳେ ଆମର ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବୋଧ ଆସିଛି ଅଭାବ ଅନଟନ ମଧ୍ୟରୁ । ଜୀବନରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପାହାଚରେ ଅସଫଳତା ହିଁ ଆମର ଯୁବକକୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା ବୋଧର ଶିକାର କରାଇଛି । ପରିବେଶ ସହିତ ଯୋଗସୂତ୍ର ରକ୍ଷା କରିବାକୁ ଯାଇ ମଣିଷ ହାରିଯାଇଛି । ପ୍ରତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଆମେ ପ୍ରଗତି ପଥରେ ଦୌଡୁଛୁ । କିନ୍ତୁ ନିଜ ଭିତରେ ଏକ ପ୍ରକାର ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱ ବିରାଜମାନ ହୋଇଛି । ସକଳ ପ୍ରକାର କର୍ମପ୍ରବାହ

ମଧ୍ୟରେ ସେ ଯେମିତି ନିଷ୍କର୍ମା ହୋଇପଡୁଛି । ସାଂପ୍ରତିକ ନାଟକରେ ଏହି ବିଭକ୍ତ ମାନସିକତା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି ।

ନାଟକର ଅଭିନୟ ହୋଇଯାଇଛି ବୌଦ୍ଧିକ । ତେଣୁ ଏହା ସାଙ୍କେତିକ, ରୂପକଧର୍ମୀ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ହେବାକୁ ବାଧ ହୋଇଛି । ନାଟକର ଶୈଳୀ ହୋଇଛି ସୂଚନାଧର୍ମୀ । ବ୍ରେଖଟଙ୍କୁ ଅନୁସରଣକରି ବିଶ୍ୱ ନାଟକରେ ମୂକ ଅଭିନୟ,ପୋଷ୍ଟର, ପ୍ଲାକାର୍ଡର ବ୍ୟବହାର, ଗାନର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ନାଟକ ହୋଇଛି ଏକ କାବ୍ୟ । ଏପିକ୍ ନାଟକ ରୀତି ଅନୁସୃତ ହୋଇଛି । ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ବାଦର ପରୀକ୍ଷା ହୋଇଛି । ଫଳତଃ ଏଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି ଟୋଟାଲ ଥିଏଟର, ଏପିକ୍ ଥିଏଟର୍, କାଫେ ଥିଏଟର, ଲନ୍ ଥିଏଟର, ଷ୍ଟ୍ରୀଟ ଥିଏଟର । ସଂପ୍ରତି ନାଟକରେ ଲୋକନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଫର୍ମକୁ ନେଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଚାଲିଛି । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟକ କ୍ରମଶଃ ଆଦୃତ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକର ସବୁଠାରୁ ବେଶି କ୍ଷତି କରିଛି ଯାତ୍ରା ନାଟକ । ଆଧୁନିକ ଯାତ୍ରା ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଥିଏଟର ଜଗତରୁ ଶବ୍ଦ, ଆଲୋକର ଯାଦୁକରୀ ଶକ୍ତି ହରଣ କରି ପ୍ରୟୋଗ କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ଉଭୟ ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହରର ଦର୍ଶକ ଏଥିରେ ବିମୋହିତ । ତେଣୁ ଏଇଭଳି ଯଦି ଯାତ୍ରା ଆଗେଇଚାଲେ, ତାହେଲେ ନାଟକକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିଥିବା ଗ୍ରୁପ୍ ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ଅଧିକ କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ ହେବ ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଫର୍ମ ଏବଂ କଣ୍ଟେଣ୍ଟ ପାଇଁ ବହୁ ପରିମାଣରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ପାଖରେ ଋଣୀ । ୧୯୫୦ ରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଏକପ୍ରକାର ନୂଆ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ତେବେ ୧୯୭୦ ପରେ ପରେ ଏହା ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ହେଉଛି ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ । ସେମାନଙ୍କ ସାମାଜିକ, ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ଏହି ନିରାଶାର ଚିତ୍ର ଦେଖାଯାଉଛି । ଅନେକ କହନ୍ତି, ଆମର ନୈରାଶ୍ୟ ଅର୍ଥନୈତିକ ସଂକଟ ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି । ତେବେ ଏହା ଏପରି ସଙ୍କଟଜନକ ନୁହେଁ, ଯାହା ଆମେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ଆମ ମାନସିକ ନୈରାଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସେତେଟା ସଙ୍ଗଟଜନକ ନୁହେଁ । ଶତକଡ଼ା ଏକଭାଗ ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ରକୁ ଦେଖି ସମଗ୍ର ଦେଶର ସ୍ଥିତିକୁ କଳନା କରିନେବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । ତଥାପି ଆମ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକରେ ଯେଉଁ ହତାଶାବୋଧର ଚିତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି ତାହା କେବଳ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର ଅନୁସରଣରେ ।

ଆମର ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଅସ୍ତିତ୍ୱବାଦ, ନିଃସଙ୍ଗତାବାଦ, ଏକାକୀତ୍ୱବାଦ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନତାବାଦ, ଉଦ୍ଭଟବାଦ, ବାସ୍ତବବାଦ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ । ଇବ୍‌ସନ, ବର୍ଣ୍ଣାଡ୍‌ଶ, ଗଲ୍‌ସଓର୍ଦ୍ଦିଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପିରାଣ୍ଡଲୋ, ସାର୍ତ୍ତ, କାମ୍ୟୁ, ଆଇନେସ୍କୋ, ବେକେଟ, ଟେନେସୀ ଉଇଲିୟମ୍, ପିଣ୍ଟର, ଆର୍‌ନଲ୍‌ଡ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅନେକ ପଶ୍ଚିମୀ ପ୍ରତିଭା ଆମ ନାଟ୍ୟକାରଗଣଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଛନ୍ତି । ଆମ ନାଟକର ଭାଷା, ଶୈଳୀ, ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଉଦ୍ଭଟ ହୋଇ ଉଠିଛି କେବଳ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଦର୍ଶର ଅନୁରୋଧରେ ।

୧୯୫୦ରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ରଚନା କରନ୍ତି ନାଟକ 'ଆଗାମୀ' । ୧୯୫୫-୫୬ରେ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କର 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ', ୧୯୬୦ରେ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କ 'ଅଶାନ୍ତ' ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଅଶାନ୍ତଗ୍ରହ' (୧୯୬୪) ବ୍ୟୋମକେଶ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର 'ଏକ-ଦୁଇ-ତିନି' ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ନୂଆ ପାଣିପାଗ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ୧୯୬୦ରୁ ୧୯୭୦ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କରଙ୍କ 'ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା', ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କର 'ବନହଂସୀ' ଏବଂ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ଶବବାହକମାନେ' ଆଦି ନାଟକ ଏହି ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଏକ ସଫଳ ପଦକ୍ଷେପ । ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଗଢ଼ି ଉଠେ ଦୁଇଟି ପ୍ରଗତିଶୀଳ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ସୃଜନୀ ଏବଂ ସଂକେତ । ଏହି ସଂସ୍ଥାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଯୋଜିତ ଦୁଇଟି ଅନୁସରିତ ନାଟକ 'ସାଗର ମନ୍ଥନ' ଏବଂ 'ପ୍ରତାପଗଡ଼ରେ ଦି'ଦିନ' ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ସୀମାସରହଦକୁ ବଦଳାଇ ଦିଏ । ବ୍ୟବସାୟିକ ନାଟକର ମୂଳୋତ୍ପାଟନ ହୁଏ । ମୁଣ୍ଡଟେକନ୍ତି ଅନେକ ସୌଖୀନ କମିଟେଡ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା । ସେମାନଙ୍କୁ ଉତ୍ସାହ ପ୍ରଦାନ କରନ୍ତି ସୃଜନୀ ଏବଂ ସଂକେତ ।

୧୯୬୦ ପରଠାରୁ ଆମ ନାଟକର ପାଣିପାଗ ବଦଳିଯାଏ । ଓଡ଼ିଶାରେ ଯେଉଁ ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଗଭୀର ଚର୍ଚ୍ଚା ଆରମ୍ଭ ହୁଏ, ତାର ପୁରୋଭାଗରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କୁ । ତାଙ୍କୁ ଅନୁସରଣ କରନ୍ତି ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଭାବରେ ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ହରିହର ମିଶ୍ର, ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ଯଦୁନାଥ ଦାସ ମହାପାତ୍ର, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ଚନ୍ଦ୍ର ରଥ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା । ଏମାନଙ୍କ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ସଂଳାପ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟାନୁସାରୀ ହୁଏ । ମଣିଷର ଛଳନା ବା ହିପୋକ୍ରାସୀ, ଅସହାୟତା, ମାନସିକ ସଂକଟର ଚିତ୍ରକୁ ଏହି ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି । ନାଟକରେ ଏହି ସମୟରେ

ମଣିଷର ମନ ହିଁ କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ହୋଇପଡ଼େ । ୧୯୭୦ରୁ ୧୯୮୦ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ନବନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ସଫଳ ପ୍ରଲେପ ଆମେ ଦେଖୁ ।

ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କର ବନହଂସୀ, ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କର ମୃଗୟା, ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର ଶବବାହକମାନେ,ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା, ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର ନଚିକେତା ଉବାଚ, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କର ଜଣେ ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜନ୍ମମୃତ୍ୟୁ ସଂପର୍କରେ, ଯଦୁନାଥ ଦାସ ମହାପାତ୍ରଙ୍କର ଅଥବା ଅନ୍ଧାର, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର ସମୁଦ୍ରର ରଙ୍ଗଯନ୍ତ୍ରଣା, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କର ବିଷର୍ଣ୍ଣ ପୃଥିବୀ, ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତିଙ୍କର ସନ୍ଧିତ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ମହାନ୍ତିଙ୍କର କଳାଜହ୍ନ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ଜଗତରେ ନୂଆ ଧାରା ସୃଷ୍ଟି କରିଛି । ପ୍ରାୟ ଏହି ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତର ଉଦ୍ଭଟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଅନୁସରଣ କରିଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ସେମାନଙ୍କ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ ହୋଇଛି ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ନାଟକର ସଂଳାପ ହୋଇଯାଇଛି ଏହି ସମୟରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ସାଙ୍କେତିକ । ଏହିସବୁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟ ରହସ୍ୟମୟୀ ହୋଇଛି । ନାରୀ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର କେତୋଟି ସଫଳ ନାଟକ ଆମର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାକୁ ପ୍ରସାରିତ କରିଛି । ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ତଟ ନିରଞ୍ଜନା' ରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଗୋଷ୍ଠୀର ସଂଘର୍ଷ, ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର 'ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ'ରେ ବିଭକ୍ତ ମାନସିକତା ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ବନହଂସୀ'ରେ ସମୟହୀନତାର ସ୍ୱର, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ 'ବିଷର୍ଣ୍ଣ ପୃଥିବୀ'ରେ ମଣିଷର ବିକଳ ସ୍ଥିତି, ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର 'ରାତ୍ରିର ଦୁଇଟି ଡେଣା'ରେ ଫେରିବାଲାର ପସରାକୁ ନେଇ ରହସ୍ୟଘନ ଇଲାକାର ସୃଷ୍ଟି ଜଗନ୍ନାଥ ପ୍ରସାଦ ଦାସଙ୍କର 'ସବୁ ଶେଷଲୋକ'ରେ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସ୍ଥାଣୁତ୍ୱ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କ 'ମୃଗୟା' ରେ ଜୀବନର ଶୂନ୍ୟତାବୋଧ ଆଦି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଏହିସବୁ ନାଟକର ସଂଳାପ ଏକପ୍ରକାର ଟେଲିଗ୍ରାଫିକ ଏବଂ କାବ୍ୟିକ ହୋଇଯାଇଛି । ଏକକ ସେଟ୍ ସମ୍ବଳିତ ନାଟକ ରଚନା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରାୟତଃ ଉଭେଇ ଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏହି ସମୟରେ ସାଂପ୍ରତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ହ୍ରାସତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛନ୍ତି ।

୧୯୮୦ ପରେ ଓଡ଼ିଆ ନବନାଟକ ପୁଣି ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନେଇଛି ।

ନାଟକ ହୋଇଯାଇଛି କାବ୍ୟ । ଏପିକ୍ ନାଟକର ସ୍ୱର ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଶୁଣାଯାଇଛି । ପୂର୍ବ ପରମ୍ପରା ପାଖକୁ ନାଟକ କିଛି ପରିମାଣରେ ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ କରିଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ଲୋକନାଟକର ଫର୍ମକୁ ନେଇ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ନାଟକ ଲେଖା । ମିଥ୍, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଲୋକକାହାଣୀ, ଇତିହାସକୁ ଆଧାର କରି ରଚିତ ହୋଇଛି ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ନାଟକ । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ମନୋରଂଜନ ଦାସଙ୍କର ନନ୍ଦିକା କେଶରୀ, ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର ଜଣେ ରାଜା ଥିଲେ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କର କଳାପାହାଡ଼, ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କର ଅଥଚ ଚାଣକ୍ୟ, ହରିହର ମିଶ୍ରଙ୍କର ଅଦୃଶ୍ୟ ନଟ, ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନଙ୍କର ସ୍ୱର୍ଗାରୋହଣ ଇତ୍ୟାଦି । ଏହି ପରମ୍ପରାର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅନୁସରଣ କରିଛି ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର ଏଥୁ ଅନ୍ତେ, ରତି ମିଶ୍ରଙ୍କର ଅବତାର, ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କର କାହାଣୀ ସବାଶେଷ ଲୋକର, ଆଶ୍ରା ଖୋଜି ବୁଲୁଥିବା ଈଶ୍ୱର, ବିଜୟ ଶତପଥିଙ୍କର ଏଇ ଯେ ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଏଁ, କର୍ଣ୍ଣ, ନାରାୟଣ ପତିଙ୍କର ମୁକ୍ତିପଥ, ନବୀନ ପରିଡାଙ୍କ ନାଟୁଆ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କର ଫେରିଯାଅ ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର ଇଚ୍ଛା ବନାମ ପଦ୍ମନାଭ, ରମେଶ ଦାସଙ୍କର ବରଂ ନିବାସ ଭଲ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ଏହିସବୁ ନାଟକରେ ଲୋକନାଟକର ଆଙ୍ଗିକକୁ ନେଇ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା କରାଯାଇଛି ।

ଓଡ଼ିଆରେ ନବନାଟକର ସ୍ୱର ଆଦୌ ମଳିନ ପଡ଼ିନାହିଁ କିମ୍ବା ପଡ଼ିବ ନାହିଁ । ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ଦିଗ୍‌ବଳୟକୁ ଓହ୍ଲାଇ ଆସିଛନ୍ତି ଅନେକ ତରୁଣ ନାଟ୍ୟକାର । ନବନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନ ସେମାନଙ୍କଠାରୁ ଅନେକ କିଛି ଆଶାକରେ ।

କାଫେ ଥିଏଟର

'କାଫେ ଥିଏଟର' ହେଉଛି ଥିଏଟର ଜଗତର ଏକ ବିପ୍ଳବ । ଏହାର କ୍ରୀଡ଼ା କ୍ଷେତ୍ର ହେଉଛି ବଡ଼ ବଡ଼ ହୋଟେଲ । ସୀମିତ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଏହା ଆପ୍ୟାୟିତ କରିଥାଏ । ଏହାର ଦର୍ଶକ ହେଉଛନ୍ତି ଓକିଲ, ବ୍ୟବସାୟୀ, ଡାକ୍ତର, ଶିଳ୍ପୀ, ଜଜ୍, ଅଧ୍ୟାପକ ଏବଂ ଛାତ୍ର । ଏ ସଂପର୍କରେ The Sunday Observer କହେ (dt.୪.1.୪୨)- "All the pillars of the society are here- businessmen and judges, lawayer and industriallists, doctors and architects. Some come to show their class, others to show their money, yet others to exhibit their position on the ladder of success. Champagne and chandliers combine to clinch the conviction that they have

arrived. କାଫେ ଥିଏଟର ଜନ୍ମଦାତା ହେଉଛନ୍ତି 'ଡେରେକ୍ ଉଡଓ୍ୱାଡ଼' । ଉଡଓ୍ୱାଡ଼ଙ୍କ ମତରେ ଆଜିର ଦର୍ଶକ ଥିଏଟର ପ୍ରତି ବିମୁଖ ହେବାର ପ୍ରଥମ କାରଣ ହେଲା, ଠିକ୍ ଭାବେ ଦର୍ଶକ ତାକୁ ଧରି ପାରୁ ନାହାନ୍ତି ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ କାରଣ ହେଉଛି, ଅନେକ ସମୟରେ ଏହା ବିରକ୍ତିକର ବୋଧ ହେଉଛି । ଏହି ଥିଏଟରର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି- The aim of cafe theatre is to present theatre in a relaxed, intimate atmosphere so that people can enjoy it while chatting over a meal with their friends. ବନ୍ଧୁ ଗହଣରେ ହୋଟେଲରେ ଖାଇବସିଲା ବେଳେ ଏହି ଥିଏଟରକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।

ବଡ଼ ବଡ଼ ଫାଇଭଷ୍ଟାର ହୋଟେଲ୍‌ମାନଙ୍କରେ ଏହା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ହୋଟେଲ୍‌ରେ ଡାଇନିଙ୍ଗ ଟେବୁଲ ସଜା ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଟେବୁଲକୁ ଆଗରୁ ବୁକିଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଓ୍ୱେଟରମାନେ ବୁଲୁଥାନ୍ତି । କାଫେ ଥିଏଟର ଷ୍ଟେଜ୍ ଉପରେ ବେଶି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି କଫିସପ୍‌ରେ ଅଭିନୀତ ହେବାରେ କୌଣସି ବାଧା ନାହିଁ । ଏଥିରେ ବଡ଼ ବଡ଼ ସେଟ୍ ଲାଗିଥାଏ । ଗୋଟିଏ ହୋଟେଲରୁ ଆଉ ଗୋଟିଏ ହୋଟେଲକୁ ଏହା ଘୁରି ବୁଲୁଥିବାରୁ ଏହାର ସେଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକ ମୁଭେବ୍‌ଲ ଏବଂ ଅଳ୍ପ ଖର୍ଚ୍ଚର ହୋଇଥାଏ । ଫ୍ରାନ୍‌ସ, ଜର୍ମାନୀ, ଆମେରିକା, ଇଂଲଣ୍ଡ ଆଦି ଦେଶମାନଙ୍କରେ ଏହାର ଆଦର ଯଥେଷ୍ଟ ବଢ଼ିଯାଇଛି । ଏଥିରେ ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା ଗୋଟିଏ ଜାଗାରେ ବସିଥାନ୍ତି ଏବଂ ରୋଲ୍ ପଡ଼ିଲାବେଳେ ଅଭିନୟ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଯାଇଥାନ୍ତି । ଦର୍ଶକ ଏବଂ କଳାକାର ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ସମୟରେ ପ୍ରଶ୍ନ ବିନିୟମ ଘଟିଥାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ମଧ୍ୟ ତଦନୁଯାୟୀ ନାଟକକୁ ସଂଶୋଧନ କରିଥାଆନ୍ତି ।

କାଫେ ଥିଏଟର ଦର୍ଶକ ହେଉଛନ୍ତି ସୌଖିନ ଦର୍ଶକ । ସେମାନଙ୍କର ଆନନ୍ଦ ଦରକାର । ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ସେମାନେ କିଛିଟା ଆମୋଦ ଚାହାନ୍ତି । ଏହାର ଦର୍ଶକ ନିୟମିତ ଥିଏଟରପ୍ରେମୀ ନୁହଁନ୍ତି । ତେଣୁ କାଫେ ଥିଏଟରର ବିଷୟ ଲଘୁରସାତ୍ମକ ଏବଂ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ସମୟ ମଧ୍ୟ ଦୀର୍ଘହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଗୋଟିଏ ମିଲଖାଇବା ପାଇଁ ଯେତିକି ସମୟ ଦରକାର, ସେତିକି ହେଉଛି ନାଟକର ସମୟସୀମା । ଏଥିରୁ ସାମାନ୍ୟ ଅଧିକା ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଟେବୁଲ ଉପରେ କାର୍ଡ ରହିଥାଏ । ସେଥିରେ ସେଦିନର ମେନୁ ଥାଏ ।

ଏଥିରେ ନାଟକ ସଂପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାଫେ ଥିଏଟର ପାଇଁ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ମିଳିବା କଷ୍ଟକର । ଏଣୁ ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟକକୁ ଏଡିଟ୍ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । କେତୋଟି ସଫଳ କାଫେ ଥିଏଟର ହେଉଛି- The odd couple, Educating Rita, Pygmalion ଇତ୍ୟାଦି ।

ଉଡଓ୍ୱାଡ଼ଙ୍କ ମତରେ ଆକ୍ଟିଙ୍ଗର ଅର୍ଥ ହେଉଛି - "a method of communication in the business world" ଏ ନାଟକରେ ଓ୍ୱାର୍କସପ ଜଡ଼ିତ । ଏଥିରେ ଦର୍ଶକ, ଅଭିନେତା, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଭାବବିନିମୟ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାନ୍ତି । ଏହି ଥିଏଟରକୁ ମଧ୍ୟ Supper Theatre କୁହାଯାଏ । ଓବେରାଇ, ତାଜ୍ ଗ୍ରୁପ୍ ହୋଟେଲ୍ ମଧ୍ୟ ଏପ୍ରକାର ଥିଏଟରକୁ ଅଗ୍ରାଧିକାର ଦେଇଥାନ୍ତି । ଆରବ, ବାହାରିନ, ଓମାନ, କାତାର, ସିଙ୍ଗାପୁର, ଇଣ୍ଡୋନେସିଆ, ମାଲେସିଆ ଆଦି ରାଷ୍ଟ୍ରରେ କାଫେ ଥିଏଟର ନିଜର ପକ୍ଷ ବିସ୍ତାର କରିବାରେ ଲାଗିଛି ।

ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ 'ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର' ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ନାଟକ । ଏହାର ମୂଳ ଖୋଜିବସିଲେ, ଆମ ପରଂପରା ଭିତରେ ଏହାର ବୀଜ ଲୁଚି ରହିଥିବା ଜଣାପଡ଼େ । କେବଳ ଶାରୀରିକ ଅକ୍ଷମମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହା ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏହା ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମନେରଂଜନ ଯୋଗାଇଥାଏ । ବଡ଼ି ଲାଙ୍ଗୁଏଜ' ହେଉଛି ଏ ନାଟକର ଭାଷା । ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ ।

ଆମେରିକା, ୟୁରୋପରେ ଏହି ଥିଏଟର ବେଶ୍ ନାଁ କରିଛି । ଭାରତରେ ଜାତୀୟ ନାଟ୍ୟ ବିଦ୍ୟାଳୟର ଆଫସର ହୁସେନ ଏହାକୁ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହି ଥିଏଟର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପାଇଁ ହୁସେନଙ୍କୁ ତିନିମାସ ମୂକ ବଧିର ପିଲାମାନଙ୍କ ସହିତ ରହି ସେମାନଙ୍କ ହାବଭାବ ଶିଖିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ତା'ପରେ ସେ ଥିଏଟର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିଲେ । Pioneer of Silent Theatre ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଆଲୋଚିକା ମହୁଆ ଦାସଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଲା- "He realised that their society was completely different, but they were brave and determined to overcome their handicap and became selfsufficient and self supporting and thereby devoting all their talents towards a finer art instead of

cursing their fate. Therefore, never did afsar fail to reach out to these people and work with them," ଛ ମାସ ପରିଶ୍ରମ ପରେ ହୁସେନ 'ଫିତରତି ଚୋର' ନାଟକ ଅଭିନୟ କରାଇବାରେ ସଫଳ ହୋଇଥିଲେ ।

ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର ପାଇଁ ନାଟକ ମିଳିବା କଷ୍ଟକର ବ୍ୟାପାର । ସାଧାରଣ ନାଟକର ପାଣ୍ଡୁଲିପିଠାରୁ ଏ ନାଟକର ପାଣ୍ଡୁଲିପି ଅନେକଟା ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରରେ ମିଉଜିକ ଏବଂ ସାଉଣ୍ଡ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ନେଇଥାଏ । ଆମେରିକା, ୟୁରୋପ ଦେଶରେ ଏ ଥିଏଟର ସଫଳ ହେବାର କାରଣ, ସେସବୁ ଦେଶରେ ଅନ୍ଧ ମୂକ ବଧିର ପିଲାଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ରହିଛି । ବ୍ରେଲି ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ଆସିଯିବା ପରେ ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର ରାଜ୍ୟରେ କିଛିଟା ଅଗ୍ରଗତି ଦେଖା ଦେଉଛି । ଭାରତବର୍ଷରେ ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ । ଏହି ଥିଏଟରର ଅଭିନେତା ଅନ୍ଧମୂକ ବଧିର ହେଉଥିବାରୁ, ସେମାନଙ୍କୁ ଚାହିଁ ନାଟକ ରଚିତ ହେବା ଉଚିତ୍ । ଏ ସଂପର୍କରେ ନିଜେ ହୁସେନ କହନ୍ତି- "There should be a movement to popularise this theatre form and the Govt. can play a positive role in this, as it is silence that it must eloquent in theatre" ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ଏବଂ ଅନୁଷ୍ଠାନମାନେ ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟରକୁ ପ୍ରୋତ୍ସାହନ ଯୋଗାଇଦେବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ବଂଚିରହିବ ଜନତାଙ୍କ ଆଶୀର୍ବାଦ ତଥା ସହୃଦୟତା ଉପରେ । ଏଥିପାଇଁ ଅଧିକ ଯତ୍ନର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ସାଇଲେଣ୍ଟ ଥିଏଟର ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନର ରୂପ ନେଇପାରିଲେ, ହୁଏତ ଏ ଥିଏଟର ଏକ ନୂତନ ଅଧ୍ୟାୟ ଆରମ୍ଭ କରିପାରିବ, ଏଥିରେ ସଂଦେହ ନାହିଁ ।

ରେଡିଓ ନାଟକ

'ବେତାର ନାଟକ' ହେଉଛି ଶ୍ରବ୍ୟ ଆଙ୍ଗିକର ଅନ୍ତର୍ଗତ । 'ବେତାର' ହେଉଛି ଏକ ଲୋକପ୍ରିୟ ଗଣମାଧ୍ୟମ । ବେତାରରୁ ପ୍ରସାରିତ ସଙ୍ଗୀତ, ନାଟକ ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ଅନାୟାସରେ ପହଂଚି ପାରୁଛି । ଏଥିରେ ଆମେ କେବଳ କଣ୍ଠସ୍ୱର ଶୁଣିବାକୁ ପାଇଥାଉ । ବେତାର ନାଟକ, ଶବ୍ଦ, ଧ୍ୱନି, ସଂଗୀତର ସଦ୍ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଏ । ଶ୍ରୋତାର ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ ଏହା ଭାବରସରେ ଉଦ୍‌ବେଳିତ କରିଥାଏ । ବେତାରନାଟକ ସତତ ନାଟକର ଘଟଣାକୁ ଗତିଶୀଳ, ଶବ୍ଦପ୍ରବାହକୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟମୟ,

ସତେଜ ଧ୍ୱନି ବହୁଳ, ଆବେଗସ୍ପନ୍ଦିତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ମଞ୍ଚନାଟକର ସ୍ୱାଧୀନତା ରହିଛି । ହେଲେ ବେତାର ନାଟକର ପରିସର ସବୁଠି ସଂକୁଚିତ । ଭଲ ନ ଲାଗିଲେ ଶ୍ରୋତା ରେଡିଓ ବନ୍ଦ କରିଦେଇପାରେ । ଏଣୁ ବେତାରନାଟକ ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂହତ, କ୍ଷିପ୍ରଗତିସଂଚାରୀ, ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ବେତାର ନାଟକର ଶ୍ରୋତା ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ । ଏକା ସାଙ୍ଗରେ ସମସ୍ତେ ଜାତି ଧର୍ମ ବର୍ଣ୍ଣ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରିପାରନ୍ତି । ଏବେ ବେତାର ନାଟକର, ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦୀ ଭାବେ ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ଦେଖାଇଦେଇଛି । ତଥାପି ବେତାର ନାଟକର ମର୍ଯ୍ୟାଦା କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ହୋଇନାହିଁ । ଏବେ ବି ଗାଁ ଗହଳିର ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ଅଶିକ୍ଷିତ ମଣିଷମାନଙ୍କର ଏକମାତ୍ର ମନୋରଂଜନର ମାଧମ ହେଉଛି ବେତାର ନାଟକ । ଏଠାକୁ ଦୂରଦର୍ଶନ ଯାଇନାହିଁ କିମ୍ବା ଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ଭୌଗୋଳିକ ପରିସ୍ଥିତି ଯେତେ କ୍ଲାନ୍ତିକର ହେଉ ପଛେ, ବେତାର ନାଟକ ସବୁଜାଗାରେ ଅକ୍ଲେଶରେ ପହଂଚିବାପରେ, ଯାହା ଦୂରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ବହୁ କଷ୍ଟସାଧ ।

ବେତାର ନାଟକ ଅଧଘଣ୍ଟା ଏବଂ ଏକଘଣ୍ଟା ମଧରେ ସୀମିତ ରହେ । ସ୍ୱଳ୍ପ ସମୟ ମଧରେ ଏହା ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କର ମନୋରଂଜନ କରିଥାଏ । ପ୍ରଥମେ ବେତାର ଉପଯୋଗୀ ନାଟକଟିଏ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ ବା ନାଟକଟିକୁ ବେତାର ଅନୁଯାୟୀ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏଥିପାଇଁ ଦିନେ ବା ଦୁଇଦିନ ଧରି ନାଟକଟିକୁ ରିହର୍ସଲ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ରୋଲ୍ କରିବା ପାଇଁ କଳାକାର ଚୟନ କରାଯାଇଥାଏ । ଆକାଶବାଣୀର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଳାକାର ଗୋଷ୍ଠୀ ଥାଆନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧରୁ ଡକାଯାଇଥାଏ । ରିହର୍ସଲ ପରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦିନ ନାଟକ, ଆକାଶବାଣୀ ଷ୍ଟୁଡିଓରେ ରେକଡିଙ୍ଗ କରାଯାଏ । ଷ୍ଟୁଡିଓରେ କଳାକାରମାନେ ନାଟକଟିର ବିଭିନ୍ନ ରୋଲ୍‌କୁ ପଢ଼ି ଶୁଣାଯାଇଥାନ୍ତି । ଏଠି କେବଳ କଣ୍ଠସ୍ୱର ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଭିନୟ ସୀମିତ ରହିଥାଏ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ପାଇଁ ଅବସର ନ ଥାଏ ।

ରେକଡିଙ୍ଗ ସରିଲା ପରେ ନାଟକରେ ମିଉଜିକ୍ ଦିଆଯାଏ । ନାଟକର କାହାଣୀଟି ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶର ଆରମ୍ଭରେ ଏବଂ ଶେଷରେ ମିଉଜିକ ରହିଥାଏ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ସ୍ପେଶାଲ ସାଉଣ୍ଡ୍ ଏଫେକ୍‌ଟ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଏ । ବେତାର ନାଟକ ପାଇଁ ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍‌ଟ ହେଉଛି ଅତୀବ

ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହାଦ୍ୱାରା ଶ୍ରୋତା ମନରେ ସକାଳ, ସନ୍ଧ୍ୟା, ପାହାନ୍ତି, ନଈବଢ଼ି, ବାତ୍ୟା, ଆଦିର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଆମେ ମଞ୍ଚରେ ଦେଖିଥାଉ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ସାଉଣ୍ଡ ବା ଧ୍ୱନିକୁ ଆମେ ବେତାର ମାଧ୍ୟମରେ ଶୁଣିବାକୁ ପାଇଥାଉ । ଘଣ୍ଟାଧ୍ୱନି, କୁକୁଡାର ଶବ୍ଦ, କୁକୁର ଭୁକିବା, ଗାଈର ହମ୍ବାରଡି, ଘୋଡ଼ା ଟାପୁର ଶବ୍ଦ, ଖଣ୍ଡାର ଶବ୍ଦ, ତଳ ଉପରକୁ ଯିବା ଶବ୍ଦ, କବାଟରେ ଆଘାତ ଶବ୍ଦ, ପବନ ବହିବା, ଗଛ ଭାଙ୍ଗିବା ଶବ୍ଦ, ମାଟି ଖସିବା ଶବ୍ଦ, ଚା' ପିଇବା ଶବ୍ଦ, ପାଣିରେ ବୁଡ଼ି ମରିବା ଶବ୍ଦ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଶବ୍ଦ ବେତାର ନାଟକକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ବେତାର ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୁତିନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଏଥିପାଇଁ ମଞ୍ଚ, ପୋଷାକ, ମେକଅପ୍ ଏ ସବୁ କିଛି ଦରକାର ହୋଇନଥାଏ । ରେକର୍ଡିଂ ବେଳେ କେବଳ କଣ୍ଠସ୍ୱର ମାଧ୍ୟମରେ ଯାହା କିଛି କରାଯାଇଥାଏ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଆଦୌ ଏଠାରେ ନଥାଏ । ସାଧାରଣ ଶବ୍ଦକୁ ମଧ୍ୟ ବେତାରଯନ୍ତ୍ର ଟାଣିନିଏ । ଏଣୁ ଏଥିପାଇଁ ଯଥେଷ୍ଟ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରରେ ଅନେକ ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇ ରଖାଯାଇଥାଏ । ଦରକାର ପଡ଼ିଲେ ସାଙ୍ଗେ ସାଙ୍ଗେ ମଧ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ଖାପ ଖୁଆଇଲା ଭଳି ଏଫେକ୍ଟ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଏ । ବେତାର ନାଟକର ସଫଳତାର ଚାବିକାଠି ଏହି ସାଉଣ୍ଡ ଏଫେକ୍ଟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରମାନଙ୍କରୁ ବିଭିନ୍ନ ନାଟକ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତିବର୍ଷ ବେତାର ନାଟକ ଉତ୍ସବ ମଧ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଗୁଣାତ୍ମକ ମାନ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏହି ବେତାର ନାଟକର ରୂପ ପୁଣି ବିଭିନ୍ନ କିସମର ହୋଇଥାଏ ଯଥା:- ଏକ ପାତ୍ରୀନାଟକ, ଧାରାବାହିକ ନାଟକ, ରୂପାନ୍ତରିତ ନାଟକ, ଅନୁବାଦ ନାଟକ, ରୂପକ, ଗୀତିନାଟକ ଇତ୍ୟାଦି । ବେତାର ପାଇଁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ରଚନା ଅତ୍ୟନ୍ତ କଷ୍ଟକର । ଖୁବ୍ କମ୍ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ବେତାର ଅନେକ ବଡ଼ ବଡ଼ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଆଣିଦେଇଛି । ଏମାନଙ୍କର ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନ ଏଇ ବେତାରକେନ୍ଦ୍ର ଭିତରୁ ହୁଏ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ଅନେକ ନିଜର ନାଟକକୁ ପ୍ରଥମେ ବେତାର ମାଧ୍ୟମରେ ପରୀକ୍ଷା କରାଇ, ପରେ ମଞ୍ଚକୁ ନିଅନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ବେତାର କେନ୍ଦ୍ର ସ୍ଥାପିତ ହୁଏ ୧୯୪୮ ମସିହା ଜାନୁଆରୀ ୨୮

ତାରିଖରେ । କିନ୍ତୁ ଏହା ପୂର୍ବରୁ କଲିକତା ଆକାଶବାଣୀ କେନ୍ଦ୍ରରୁ ଓଡ଼ିଆନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ସେତେବେଳେ ଏଥିପାଇଁ ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷ, ଲାଲା ନଗେନ୍ଦ୍ର କୁମାର ରାୟ, ନବକୁମାର ଦାସ, ଆକୁଳି ମିଶ୍ର, ରଘୁନାଥ ଦାସ, କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା । ଡଃ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ 'ନଷ୍ଟନୀଡ଼' ହେଉଛି କଟକ ଆକାଶବାଣୀ କେନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରଥମ ବେତାର ନାଟକ । ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବେତାର ନାଟକ ରଚନା କରିଥିଲେ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ (ଭାତ, ଚକ୍ରୀ, ଗାର୍ଲସ୍କୁଲ, ଅଭିଯାନ, ରକ୍ତମନ୍ଦାର), ଭଂଜ କିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ (କୁନାଳ, ଗୁଲନାର, ବାଣହରଣ, କୃଷ୍ଣା, ଦଶଭୂଜା, ସଂସ୍କାର, ସଂଧାନ, ସର୍ବହରା, ଘରଣୀ, ବରକନ୍ୟା) ସୁରେନ ମହାନ୍ତି (ପ୍ରତୀକ୍ଷା, ମାଆର ଡାକ, ଚନ୍ଦ୍ରିକା, ଝରକା, ବୁଦ୍ଧ, ବେଗମକୋଠି, କୁରୁକ୍ଷେତ୍ର, ମନ୍ଦୋଦରୀ), ଉଦୟନାଥ ମିଶ୍ର (ବାହାଘର, କୋଇଲ କଂପାନୀ, ନରକେ ବିପ୍ଳବ, ମଧୁରେଣ), ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ (ଭୁଲକାହାର, ବସୁନ୍ଧରା, ସୀମା ସଂଗ୍ରାମ, ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ, ସହଧର୍ମିଣୀ, ଜାଲ, ଛାୟା, ତାମ୍ବୁଲସେବା, ଅଥଃ ନାସିକା ସମ୍ବାଦ, ଭୁଲାମନ, ଭରସା, ଫେରିଆ, ପୁରାପୁରି ପାରିବାରିକ, ବିଭ୍ରାଟ, ଡାକ୍ତର ବାବୁ, ଶ୍ରୀହରିଙ୍କ ସଂସାର) ନରସିଂହ ମହାପାତ୍ର (ମହୁରୀ, ଫେରିବାଲା, ହଜିଲା ଢେଉ, ସୂର୍ଯ୍ୟପରାଗ, ସାବେରୀ, ପାଣିଗାର, ଅଜଗର, ଦ୍ରୌପଦୀ, ସୁଭଦ୍ରା, ଚନ୍ଦ୍ରିକା), ସାମୁଏଲ୍ ନାୟକ (ଚନ୍ଦ୍ରାହତ, ଯବନିକା, ଅପରାଜିତା, ଜୟଯାତ୍ରା, ଅନାରକଲୀ, ଅହଲ୍ୟା, ନବତାରକା, ଗୋବରଗଣେଶ) ।

ଏଇ ସମୟର ଅନ୍ୟ ବେତାର ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ହେଉଛନ୍ତି କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ (ସୌମ୍ୟା, ପଦ୍ମିନୀ, ପ୍ରିୟଦର୍ଶୀ, ଦାଣ୍ଡ ମୂଲିଆ, ଉଜାଣି ଢେଉ), ଅଦ୍ୱୈତ ମହାନ୍ତି (ସୁଦାମା, ସ୍ତ୍ରୀଶିକ୍ଷା, ନରଦେବତା, ସାଧବ ଝିଅ), ନୟନ କିଶୋର ମହାନ୍ତି (ପୂଜାରିଣୀ, ଅନାରକଲୀ, ପରିଣାମ, ପ୍ରଭାତ ମୁଖାର୍ଜୀ (ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସୁରେନ୍ଦ୍ରସାଏ, ତାଜମହଲ,) ରାଜକିଶୋର ରାୟ (କଳିଙ୍ଗ ଶିଳ୍ପୀ, ନିଶିଥିନୀ, ନବତାରକା, ବିଶ୍ୱରୂପ) ଗୋପାଳ ଚନ୍ଦ୍ର ପଟ୍ଟନାୟକ (ପାନିପଥ, ଦିଲ୍ଲୀ ଦୂରଅଛି, ପୂର୍ବରାଗ, ଆହୁତି) ରାଜକିଶୋର ମହାନ୍ତି (ଦେବଦାସୀ, ପ୍ରହ୍ଲାଦ, ଅମ୍ବାପଲ୍ଲୀ) ମହେଶ ମହାପାତ୍ର (କ୍ଷୁଧା, ଅବିରକୁଙ୍କୁମ), ଏଇ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ବେତାର ନାଟକ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ଧର୍ମାନନ୍ଦ ନାୟକ, ଯୋଗୀନ୍ଦ୍ରପଟ୍ଟନାୟକ, ଯଦୁମଣି କାନୁନ୍‌ଗୋ, ବାସୁଦେବ ପତି, ବିଭୂରଂଜନ

ଦାସ, ସୁବୋଧ ଦାସ, ନଗେନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର, ଅନିଲ କୁମାର ଦେ, ଗୌରଚନ୍ଦ୍ର ମହାପାତ୍ର, କିଶୋର ଚନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା ।

ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ନରସିଂହ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ପରେ ମନୋରଂଜନ ଦାସ ବହୁ ପରିମାଣରେ ବେତାର ନାଟକ ଲେଖି ବେତାରଜଗତକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ମନୋରଂଜନ ଲେଖିଛନ୍ତି ଆବିଷ୍କାର, ସ୍ରୋତ, ଫଲ୍‌ଗୁ, ଉଦୟପଥେ, ତକ୍ଷକ, ଅବବାହିକାର ସ୍ୱପ୍ନ, ବିତର୍କିତ ଅପରାହ୍ନ, ମହୋଦଧି ଇତ୍ୟାଦି । ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ଲେଖିଛନ୍ତି- ପ୍ରତୀକ୍ଷା, ପଡୋଶୀ, ପ୍ରବାସୀ, ଆବିଷ୍କାର ଇତ୍ୟାଦି । ପର୍ଶୁରାମ ପଟ୍ଟନାୟକ ଲେଖିଛନ୍ତି- ବ୍ରତତୀ, ନାମକରଣ, ଯୋଗୀଆ, ପାଗଳାସୁଲତାନ ଇତ୍ୟାଦି । ନଦିଆ ବିହାରୀ ମହାନ୍ତି ଲେଖିଛନ୍ତି- ଅଲକ୍ଷଣୀ, ଶାନ୍ତିରସଂଧାନ, ଆଜ୍ଞା ଶୁଣନ୍ତୁ, ତ୍ରିଶଙ୍କୁ, ଘଟସୂତ୍ର, ଚାଳିଶା ଚଷମା ଆଦି । ବୀଣାଦେବୀ ଲେଖିଛନ୍ତି- କୁନ୍ତୀ, ଟିଙ୍କ, ଝଡ ଆସୁଛି, ସେତୁ, ଗତିର ପ୍ରକୃତି ଇତ୍ୟାଦି । ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି ରଚନା କରିଛନ୍ତି ଚୋରାବାଲି, ସ୍ୱାକ୍ଷର, ସମ୍ବିତ, ବିଗତ ବୁଦ୍ଧି, ବନ୍ୟା ଇତ୍ୟାଦି ।

ବେତାର ନାଟକର ବିକାଶ ପର୍ବରେ ମଧ୍ୟ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛନ୍ତି ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ସରଳାଦେବୀ, ଶ୍ରଦ୍ଧାକର ସୂପକାର, ଗିରିଶ ଚନ୍ଦ୍ର ନାୟକ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସ, ପ୍ରାଣବଂଧୁ କର, ଦାଶରଥୀ ପ୍ରସାଦ ଦାସ, ହିମାଂଶୁ ଭୂଣେ ସାବତ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବେହେରା, ହରିହର ମିଶ୍ର, ଶରତ ମୂଳିଆ, ପ୍ରସନ୍ନ କୁମାର ଦାସ, ସୂର୍ଯ୍ୟ ନାରାୟଣ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ସୁଧାକର ନନ୍ଦ, ରତ୍ନାକର ଚଇନି, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥ, ହାଡିବନ୍ଧୁ ସାହୁ, ପ୍ରମୋଦ ମହାନ୍ତି, ନନ୍ଦ କିଶୋର ସିଂହ, ସୂର୍ଯ୍ୟମଣି ଖୁଣ୍ଟିଆ, ପ୍ରଫୁଲ ରଥ, ରଜତ କୁମାର ଦାସ, ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ବସନ୍ତ ସାମଲ, ରଜତ କର, ଭୁବନେଶ୍ୱର ମହାପାତ୍ର, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ର, ସୁଧାଂଶୁ ବାଳା ପଣ୍ଡା, ବୀରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାସ, ରମାପଦ ନନ୍ଦ, ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହି, ନାରାୟଣ ସାହୁ, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ର, ବନ ବିହାରୀ ପଣ୍ଡା, ନୀଳାଦ୍ରି ଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, କୁଂଜରାୟ, ବିଜୟ ମହାନ୍ତି, ସରୋଜ ମିଶ୍ର, ସୀମନ୍ତ ମହାନ୍ତି, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠି, ଜୟନ୍ତ କୁମାର ଦାସ, ସୋମନାଥ ପାଳ, ରତି ମିଶ୍ର, ଦିଲ୍ଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣା ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା ।

ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବେତାର ନାଟ୍ୟକୃତି ମଧ୍ୟରେ ରହିଛି ପ୍ରାଣବଂଧୁ କରଙ୍କ ଶ୍ୱେତପଦ୍ମା, ଅଶାନ୍ତ, କରକା, ଅଥର୍ବ, ଦାଶରଥୀ ପ୍ରସାଦ ଦାସଙ୍କ ଧଳାକାଇଁଚ, ନନ୍ଦିକାର ସ୍ୱପ୍ନ, ଆତ୍ମବଳୀ, ହିମାଂଶୁ ସାବତଙ୍କ ସମାଧାନ, ବନ୍ଦୀ, ମହ୍ଲାର, ଚାଲ

ଆମେ ବଣକୁ ଯିବା, ଅସଂଲଗ୍ନ, ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ଅନ୍ୟଅରଣ୍ୟ, ସକାଳର ରଙ୍ଗଲାଲ, ତଟ ନିରଂଜନା, ଦୁଇଟି ସୂର୍ଯ୍ୟ ଦଗ୍ଧ ଫୁଲକୁ ନେଇ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ବେହେରାଙ୍କ ସୀମାବଦ୍ଧ, ଶେଷପତ୍ର, ଧୂଷର ପୃଥିବୀ, ବନ୍ଦୀ, ହରି ମିଶ୍ରଙ୍କ ଅଦୃଶ୍ୟ ନଟ, ହଂସଧ୍ୱନି, ସମ୍ଭବ ଅସମ୍ଭବ, ରତ୍ନାକର ଚଇନିଙ୍କ ସୁନାହରିଣ, ବିଭାଘର, ଆଜି ଶୁକ୍ରବାର, ଶୂନ୍ୟତାର ସିଡ଼ି, ନାଗଫେଣୀରତୁ, ରମେଶ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ ବାବଲା, ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି, ସେ ମରିଗଲେ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ ସ୍ୱର୍ଗଦ୍ୱାର, କ୍ରୀତଦାସ, ତୃତୀୟ ପୃଥିବୀ, ହାଡ଼ିବନ୍ଧୁ ସାହୁଙ୍କ ଅଧର୍ମବିତ୍ତ, କଣ୍ଢେଇ, ଡୋରା, ନନ୍ଦକିଶୋର ସିଂହଙ୍କ ମାନସୀ, ଗବେଷଣାଗାର, ସଲମା, ଉଲୁପୀ, ହେମନ୍ତ ଦାସଙ୍କର ଜୀବନ ଯମୁନା, ଅଭିଶପ୍ତବସୁଧା, ଅପେକ୍ଷାରେ, ପ୍ରସନ୍ନ ମିଶ୍ରଙ୍କ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବସୁଧା, ମଞ୍ଜୁର ଚିଠି, ଜନସେବକ, ବୀରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ତ୍ରିମୂର୍ତ୍ତି ମେସ୍, ମୂଷିକ ଉପାଖ୍ୟାନ, ରୂପାନ୍ତର, ରବୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ଦାସଙ୍କ ଅନ୍ତିମ ପର୍ବ, ଅଙ୍ଗାର, ଝଡ଼, ସ୍ୱପ୍ନର ମୃତ୍ୟୁ, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି, ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗର ସନ୍ଧ୍ୟା, ନରଃ ନରୌ ନରାଃ, ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା, ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ ଶେଷ ପାହାଚ, ରାଧା, ଆଉଏକ ବାଲ୍ମିକୀ, ନିଷିଦ୍ଧ ସଂଳାପ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହିଙ୍କ ରେଖାଚିତ୍ର, ଭାଙ୍ଗିପଡୁଥିବା ଭୂମି, ଅନ୍ୟ ଏକ ସିଦ୍ଧାର୍ଥ, ଆକ୍ସିଡ଼େଣ୍ଟ, ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଶୁଦ୍ଧ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବରଣା, ମୁଁ ହିରୋ ହେବି, ବିବି ଓ ବଡ଼ବାବୁ, ଭଡ଼ାଘର, ସୁଧାଂଶୁବାଳା ପଣ୍ଡାଙ୍କ ଶେଷପ୍ରହର, ଆସର, ସମାଧି, ଗ୍ଲାନି ଇତ୍ୟାଦି ବେତାର ନାଟକ ।

ଓଡ଼ିଶାର ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରମାନଙ୍କରୁ ବହୁ ତରୁଣ ଲେଖକଙ୍କର ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଟେଲିଭିଜନ ଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ବେତାର ନାଟକ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦୀ ମନୋଭାବ ନେଇ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି ।

ଦୂର ଦର୍ଶନ ନାଟକ

ବୈଦୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମର ଏକ ସଫଳ ଦିଗ ହେଉଛି 'ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ' । ଅନ୍ୟ ମାଧ୍ୟମଠାରୁ ଏହା ଦର୍ଶକ ଉପରେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ । କାରଣ ଏହାର ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ ଏକ ବିଶ୍ୱାସର ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସାରାବିଶ୍ୱରେ ଆଜି ଏହି ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ବା ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ସଫଳତାର ସିଡ଼ି ଚଢ଼ି ଆଗେଇବାରେ ଲାଗିଛି । ଏହା କ୍ରମଶଃ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଭାରତରେ ରେଡ଼ିଓ ପରେ ପରେ ଏବେ ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ନିଜର ପକ୍ଷ ବିସ୍ତାର କରିବାରେ

ଲାଗିଛି ।

ଦୂରର ଦୃଶ୍ୟରାଜିକୁ ଆମେ ଅତି ନିକଟରୁ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଥାଉ । ଦୂରଦର୍ଶନରୁ ପ୍ରସାରିତ ନାଟକ ଦେଖିଲେ ଜଣାଯାଏ, ଆମେ ଯେମିତି ମଞ୍ଚର ନାଟକ ଅତି ପାଖରୁ ଦେଖୁଛୁ । ଦୂରଦର୍ଶନରେ ଯେଉଁ ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ, ତାହା ଟି.ଭି. ପରଦା ମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ତାହା ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ନୁହେଁ । ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟର ଏକ ଫଟୋକୃତି । ଏଠି ଛବି ହିଁ ସବୁକିଛି । ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେବା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ । ପ୍ରଥମେ କଥାବସ୍ତୁ ବା ନାଟକ ନିର୍ବାଚନ ହୁଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ମିଳିନଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଏହି ମିଡ଼ିଆ ପାଇଁ ଆସୁଥିବା ଅନେକ ନାଟକ ପ୍ରସାର ଉପଯୋଗୀ ହୋଇନଥାଏ । ତେଣୁ ଏଇସବୁ ନାଟକକୁ ଟେଲିଭିଜନ ଫର୍ମାଟରେ ପକାଇବାକୁ ହୁଏ । ଏଇ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟକାମ ସରିଗଲା ପରେ, ନାଟକର ଅଭିନୟକୁ କ୍ୟାମେରା ମାଧ୍ୟମରେ ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଏ ।

ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ କାମ ପରେ ସୁଟିଂ ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ତାହା ଇନ୍‌ଡ଼ୋର କିମ୍ବା ଆଉଟ୍ ଡୋର ସୁଟିଂ ହେବ, ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ସେଟ୍ ସେଟିଂ, ପ୍ରପରଟି, କଷ୍ଟ୍ୟୁମ୍ ଆଦି ରେଡ଼ି କରିବାକୁ ହୁଏ । ନାଟକର କଳାକାର ଚୟନ ପୂର୍ବରୁ ସରିଥାଏ । କଳାକାରମାନଙ୍କୁ ନେଇ ନାଟକର ରିହର୍ସଲ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ନାଟକର ପ୍ରଯୋଜକ ତାହା ତଦାରଖ କରିଥାଏ । ରିହର୍ସଲ ଠିକ୍ ଥିଲେ, ସୁଟିଂ ତାରିଖ ସ୍ଥିର କରାଯାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟରେ କଳାକାରମାନେ ମେକ୍‌ଅପ୍ ନେଇ ସେଟ୍‌ରେ ପହଞ୍ଚିଥାନ୍ତି । ଆନୁଷଙ୍ଗିକ ଲାଇଟ୍‌ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଅଭିନୟ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । କ୍ୟାମେରା ତାହାର ଫଟୋଚିତ୍ର ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥାଏ । ଏକାସାଥିରେ କଳାକାରମାନଙ୍କ ସଂଳାପ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଶବ୍ଦକୁ ରେକଡ଼ିଂ କରାଯାଇଥାଏ । ଭିଡ଼ିଓ କ୍ୟାସେଟ୍‌ରେ ଏ ସବୁକୁ ରଖାଯାଏ । ଏହା ସହିତ ମିଉଜିକ୍ ଓ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନ କରାଯାଏ । ଯେତିକି ଦରକାର ସେତିକି ଅଂଶକୁ କ୍ୟାସେଟ୍‌ରେ ରଖି ଅନ୍ୟ ଅଂଶକୁ କାଟି ଦିଆଯାଏ । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟକୁ ଏଡ଼ିଟିଂ କୁହାଯାଏ । ଏଡ଼ିଟିଂ ସରିଲେ ନାଟକଟି ପ୍ରସାରଣ ପାଇଁ ଯୋଗ୍ୟ ହୋଇଗଲା ବୋଲି ଧରି ନିଆଯାଏ । ପରେ ଏହାଦୂରଦର୍ଶନ ଟ୍ରାନ୍ସମିସନ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରସାରିତ କରାଯାଏ ।

ନାଟକ ଲେଖା ସରିଲା ପରେ ଏହାକୁ ଟେଲିଭିଜନ ଫର୍ମୁଲାରେ ପକାଯାଏ ।

ଅର୍ଥାତ୍ ଏହାର ସ୍କ୍ରିନ୍‌ପ୍ଲେ ବା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଏହି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ସୁଟିଂ କରାଯାଏ । ଟେଲିଭିଜନ ପରଦାରେ ଆମେ ଯାହା ଦେଖିବୁ, ତାହା ହିଁ ଚିତ୍ର ନାଟ୍ୟ । କାହାପରେ କେଉଁ ସିନ୍ ବା ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖାଯିବ, ଏହା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ଥାଏ । କ୍ୟାମେରା କେଉଁ ସିନ୍ କିପରି ସୁଟିଂ କରିବ, ତାହା ଏଥିରେ ଲେଖାଯାଇଥାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଅଭିନୟର ଏକ ଜୀବନ୍ତ ଲିପି ବା ଦସ୍ତାବିଜ୍, ଏହାକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଟିଲିଭିଜନ ନାଟକ ପରିକଳ୍ପନା ଅସମ୍ଭବ । ଟେଲିଭିଜନ ପାଇଁ ନାଟକ ଲେଖୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ନୂତନ ମିଡ଼ିଆ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ କିଛିଟା ଅଭିଜ୍ଞତା ହାସଲ କରିଥିବା ଦରକାର । ଏପରି ହେଲେ ନାଟ୍ୟକାର ଠିକ୍ ଭାବେ ସଂଯୋଜନା କରିପାରିବ ।

ମଞ୍ଚନାଟକ ସହିତ ଦର୍ଶକର ସିଧାସଳଖ ସଂଯୋଗ ରହିଥାଏ । ହେଲେ ଦୂରଦର୍ଶନ ନାଟକ ଠାରୁ ଦର୍ଶକ ଅନେକ ଦୂରରେ ଥାଏ । ସେ ବାସ୍ତବ ଅଭିନୟ ଦେଖିପାରେ ନାହିଁ । ପରଦାରେ ଯାହା ଦେଖେ, ତାହା ହେଉଛି ଛବିର ଅଭିନୟ । ମଞ୍ଚନାଟକରେ ଆମେ କଳାକାରର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଅଭିନୟ ବା ସମସ୍ତ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ଦେଖିଥାଉ । କିନ୍ତୁ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକରେ, କ୍ୟାମେରା କଳାକାର ଦେହର ଯେତିକି ଅଂଶର ଛବି ଉତ୍ତୋଳନ କରିଥାଏ, ଆମେ କେବଳ ସେତିକି ଅଂଶ ଦେଖିଥାଉ । ଏହାକୁ ଟି.ଭି. ଭାଷାରେ 'ସଟ୍' କୁହାଯାଏ । ଏହି ସଟ୍ ପୁଣି 'କ୍ଲୋଜ୍ ଅପ୍' ହୋଇପାରେ, ମିଡ଼ିଲ ସଟ୍ ହୋଇପାରେ, ଲଙ୍ଗ ସଟ୍ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଲଙ୍ଗ ମିଡ଼ିଲ ସଟ୍ ବି ହୋଇପାରେ । କ୍ୟାମେରା ମନଇଚ୍ଛା ନାଟକକୁ ନିଜ ବାଟରେ ପରିଚାଳିତ କରିଥାଏ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଦୃଶ୍ୟକୁ ମଧ୍ୟ ନିକଟତର କିମ୍ବା ଦୂରତର କରାଯାଇଥାଏ ।

ଆଜିକାଲି ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ନାଟକ ଛଡ଼ା ସିରିଏଲ ପ୍ଲେ ବା ଧାରାବାହିକ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସାରିତ ହେଉଛି । ସିରିଏଲ ହେଉ ବା ନାଟକ ହେଉ, ସେଥିରେ ସସ୍‌ପେନ୍ସ ରହିଲେ ତାହା ସଫଳ ହୁଏ । ଦର୍ଶକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ବଢ଼ାଇବା ପାଇଁ ସିରିଏଲ ବା ନାଟକରେ ସିନ୍‌ର କଟିଂ ପଏଣ୍ଟ ପ୍ରତି ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାରଣ, ଏଭଳି ଜାଗାରେ ସିରିଏଲ୍‌ର ଏପିସୋଡ୍ ବା ଅଧ୍ୟାୟଟି ଶେଷ ହେବ, ଯେମିତି ଦର୍ଶକ ନିଶ୍ଚୟ ଅପେକ୍ଷା କରିବ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଏପିସୋଡ୍ ଦେଖିବା ପାଇଁ । ଏଠି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ମଜବୁତ୍ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ପରିବେଶ ଅନୁଯାୟୀ ମିଉଜିକ୍ ରହିଥିଲେ ଟେଲିଭିଜନ

ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ହରର୍ ପ୍ଲେ ପାଇଁ ସାଧାରଣ ମିଉଜିକ୍ ଦେଲେ ଚଳିବ ନାହିଁ ଏଥିପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମିଉଜିକ୍ ସହିତ ସ୍ପେଶାଲ ଏଫେକ୍ଟ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଯାହା ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠାକୁ ବଢ଼ାଇ ଦେଇଥାଏ । ସ୍ପେଶାଲ ଏଫେକ୍ଟ ନାଟକଟିକୁ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର କଳାକୃତିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ମନରେ ହରର ପ୍ଲେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପ୍ରଭାବ ପକାଇଥାଏ ।

ଦୂରଦର୍ଶନରେ ପ୍ରସାରିତ ନାଟକର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ମଞ୍ଚନାଟକରେ କଳାକାରର କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ହୁଏତ ଦର୍ଶକ ଚକ୍ଷୁରୁ ବାଦ୍‌ପଡ଼ିପାରେ, କିନ୍ତୁ ଟେଲିଭିଜନରେ କଳାକାରର ରିଆକ୍ସନ କ୍ୟାମେରାରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼େନା । ଏହି ରିଆକ୍ସନ ସହିତ ଅନ୍ୟ ଅଙ୍ଗପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ବା ଅନ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ମଞ୍ଚରେ ଦର୍ଶକ ଦେଖିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଟେଲିଭିଜନ ନାଟକରେ ରିଆକ୍ଟିଭ୍ ଅଙ୍ଗଟି କେବଳ ହିଁ ଦର୍ଶକ ଆଖିରେ ପଡ଼େ । କାରଣ କ୍ୟାମେରା ତାହାକୁ ହାଇଲାଇଟ୍ କରିଥାଏ । ଦୂରଦର୍ଶନରେ ନାଟକର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଂଶକୁ ମନଇଚ୍ଛା ସାନବଡ଼ କରିଥାଏ କ୍ୟାମେରା । କିନ୍ତୁ ମଞ୍ଚ ନାଟକରେ ଏପରି ଘଟିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାଏ ।

୧୯୭୪ ମସିହା ପରଠାରୁ ଆମ ରାଜ୍ୟରେ ଦୂରଦର୍ଶନ ତା'ର ପ୍ରସାରଣ ସେବା ଆରମ୍ଭ କରିଛି । ପ୍ରଥମେ ଏହା କଳାଧଳା ଛବିର ନାଟକ ପ୍ରସାରଣ କରୁଥିଲା । ୧୯୮୨ରେ କଲର ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ ହେଲା । ଓଡ଼ିଶାରେ ଭୁବନେଶ୍ୱର, ସମ୍ବଲପୁର ଏବଂ ଭବାନୀପାଟଣା ଦୂରଦର୍ଶନ କେନ୍ଦ୍ର ନାଟକ ପ୍ରଯୋଜନା ସହିତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାଂସ୍କୃତିକ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନା କରି ଚାଲିଛନ୍ତି । ବହୁ କଳାକାର ଏବଂ ଟେକ୍ନିସିଆନ୍ ଦୂରଦର୍ଶନ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମରୁ ସେମାନଙ୍କ ଗୁଜୁରାଣ ମେଣ୍ଟାଉଛନ୍ତି । ଆମ ଦୂରଦର୍ଶନ ବହୁ ଉନ୍ନତମାନର ନାଟକ ପ୍ରସାରଣ କରୁଛି । ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟକ ଭିତରେ ରହିଛି, ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କ ଭାଲୁ ଉପଦ୍ରବ, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କ ସୁଟିଂ ଚାଲିଛି, ରତିମିଶ୍ରଙ୍କ ଅବତାର, ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ ପ୍ରଶ୍ନ, ମଣିଷ, ସାବଧାନ, ସୌଦାଗର, ଚେତନା, ଅପରାହ୍ନର ଅବଶୋଷ, ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କର ଶୁଦ୍ଧ ସୁବର୍ଣ୍ଣ ବରଣା, ସୁନାସଂସାର, କାହ୍ନୁ ଓ କଣ୍ଟା ପ୍ରସଙ୍ଗ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହିଙ୍କ ଭୟ, ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ପରୀକ୍ଷିତ, ହଜିଯାଇଥିବା ମଣିଷ, କାଲି ଆଜିକାଲି, ଅନ୍ୟଅରଣ୍ୟ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ତୋଷେ ନୋହିଲା ମୋର ଚିତ୍ତ, ସମ୍ପର୍କ ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଚଉକି, ଗୁଣିଆ ଝାଡ଼େଲାବାଲା ଡାଆଣୀ,

କୁଞ୍ଜରାୟଙ୍କ ଘଟଣା ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ, କୋମଳ ଗାନ୍ଧାର, ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସଙ୍କ ଆହୁତି, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ ଘର, ପ୍ରଦୀପ ଭୌମିକଙ୍କ ଔରଙ୍ଗଜେବ, ଭାସ୍କର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ଚଷମା, ଦିଲୀଶ୍ୱର ମହାରଣାଙ୍କ ନ୍ୟାୟ, ବନ୍ୟା, ଡଃ ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା ଇତ୍ୟାଦି ।

ଟେଲିଭିଜନରୁ ପ୍ରସାରିତ ନାଟକ ଭିତରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରାଯାଇପାରେ, ବିଜୟମିଶ୍ରଙ୍କ ସାରାଆକାଶ, ପଥର ପଡ଼ିଲେ ସହି, ସକାଳର ଅପେକ୍ଷାରେ ରମେଶ ପାଣୀଗ୍ରାହୀଙ୍କର ଜୀବନ, ଧୃତରାଷ୍ଟ୍ରର ଆଖି, ଦାସବାବୁଙ୍କ ପରିବାର, ବିଶ୍ୱଜିତ ଦାସଙ୍କ ସୁଟିଂ ଚାଲିଛି, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ ନରୋତ୍ତମ ଦାସକହେ, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ ଟେଲିଫୋନ୍, ହେମନ୍ତ ଦାସଙ୍କ ଦୁନିଆ, କାର୍ତ୍ତିକ ରଥଙ୍କ ଆହୁତି, ସରୋଜ ମିଶ୍ରଙ୍କ ସମ୍ପର୍କ, ଭାସ୍କର ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ଅଙ୍ଗାର, ପଞ୍ଚାନନ ପାତ୍ରଙ୍କ ଗ୍ରସ୍ତ ଉପତ୍ୟକା, ଉପେନ୍ଦ୍ର ନାୟକଙ୍କ ଜୀଅନ୍ତା ଶବ, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଗୁଣିଆ ଝାଡ଼େଲୋ ଡାହାଣୀ, ପୋତାକୁବେର ଉଭା ସ୍ୱପନ, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଏଇଜୀବନଟା ଏକ ନାଟକ, ତୋଷ ନୋହିଲା ମୋର ଚିତ୍ତ, ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ରଥଙ୍କ ସର୍ବଶାନ୍ତିମେସ, ଗୋପାଳ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ସୁନାସଂସାର, କାହ୍ନୁ ଓ କଣ୍ଢା ପ୍ରସଙ୍ଗ, କୁଞ୍ଜରାୟଙ୍କ ଘଟଣା ଚରିତ୍ର ସାଧାରଣ, ଅରୁଣ ପରିଛାଙ୍କ ଛୁଟିଦିନ, ଦୋଳାମଣି କନ୍ହେରଙ୍କର ଶାନ୍ତି ଅପହରଣ ପରେ, ଶଙ୍କର ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ ଗୋପୀସାହୁର ଦୋକାନ, ସରୀସୃପ, ନାରାୟଣ ସାହୁଙ୍କ ସୌଦାଗର, ଚେତନା, ଅପରାହ୍ନର ଅବଶୋଷ, ସାବଧାନ, ଆମଶ୍ରୀମତୀ, ଆନନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ପହିଙ୍କର କୁଣିଆ ଝାମେଲା, ଝଡ଼ଗ୍ରସ୍ତ ଦୁଇଟିଫୁଲ, ଭୟ, ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ପରୀକ୍ଷିତ, ହଜି ଯାଇଥିବା ମଣିଷ ପ୍ରଦୀପ ଭୌମିକଙ୍କ ଔରଙ୍ଗଜେବ, ଦିଲୀଶ୍ୱର ମହରଣାଙ୍କ ନ୍ୟାୟ, ବନ୍ୟା, ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଦାସଙ୍କ ଉମା, ଘର, ଯଯାତି ଯନ୍ତ୍ରଣା ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକ । ଟେଲିଭିଜନ ପାଇଁ ନୂଆ ପୁରୁଣା ଅନେକ ମୁହଁ ନାଟକ ଲେଖା ଜାରି ରଖିଛନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଅଛନ୍ତି ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ନାୟକ, ପ୍ରମୋଦ ତ୍ରିପାଠି, ଚନ୍ଦ୍ର ଶେଖର ନନ୍ଦ, ପୂର୍ଣ୍ଣ ଚନ୍ଦ୍ର ମଲ୍ଲିକ, ସୀମନ୍ତ ମହାନ୍ତି ଆଦି ସ୍ରଷ୍ଟା । ବହୁ ଗଳ୍ପର ନାଟ୍ୟରୂପ ଟେଲିଭିଜନ ପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଛନ୍ତି ନାରାୟଣ ସାହୁ, ବିଜୟ ମିଶ୍ର, ରଣଜିତ ପଟ୍ଟନାୟକ, କୁଞ୍ଜ ରାୟ ।

ଆଜିକାଲି ଓଡ଼ିଶାରେ ଦୂରଦର୍ଶନରେ ବହୁ ଧାରାବାହିକ ନାଟକ ପ୍ରସାରିତ

ହେଉଛି । ଏହିସବୁ ଧାରାବାହିକ ଅନେକ ସମୟରେ ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଛି । ଦୂରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ଲେଖୁଥିବା ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଯଦି ସଚେତନ ଭାବେ ଲେଖନୀଚାଳନା କରନ୍ତି, ତେବେ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଭଲ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ମାନର ନାଟକ ଟେଲିଭିଜନକୁ ଆସିବ, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ ।

ଲୋକନାଟ୍ୟ

ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ପୂର୍ବରୁ ଏ ଦେଶରେ ନିଜସ୍ୱ ଭାବ ଓ ରସକୁ ନେଇ ଲୋକନାଟକ ହିଁ ମୁଣ୍ଡଟେକି ଥିଲା । ଲୋକ ସଂସ୍କୃତି, ଲୋକ ସାହିତ୍ୟ, ଲୋକଗୀତ, ଲୋକଗଳ୍ପ, ଲୋକନୃତ୍ୟ ପରି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ପଲ୍ଲୀପ୍ରକୃତିର ଅକୃତ୍ରିମ ପରିବେଶର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଲୋକନାଟ୍ୟର ଉତ୍ସ ସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହେଲେ, ମାନବର ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଆଦିମ ଏବଂ ମୂଳ ଉପାୟର କଥା ଚିନ୍ତା କରିବାକୁ ହେବ । ଲୋକନାଟକରେ ସମ୍ମିଳିତ ମାନବଗୋଷ୍ଠୀର ସୁଖଦୁଃଖର ଚିତ୍ର ମିଳେ । ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ଦ୍ୱାରା ଉଦ୍‌ବେଳିତ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିର କ୍ରିୟାଶୀଳତାର ପରିଚୟ ଏଥିରୁ ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

ଇଂରାଜୀ Folk ଶବ୍ଦର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଭାବେ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦଟି ଗୃହୀତ । 'ଲୋକ ନାଟକ'ର ଲୋକ ଶବ୍ଦଟି ଏକ ବ୍ୟାପକ ଅର୍ଥକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛି । ଲୋକସଂସ୍କୃତି ଭିତରେ ଲୋକନାଟକର ଜନ୍ମ ଏବଂ ବିକାଶ ହୋଇଛି । ଗ୍ରାମୀଣ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ସରଳ ଜୀବନକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ମୁଖରୁ ମୁଖକୁ ପ୍ରସାରିତ ରଚନା ଯେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟ ଲକ୍ଷଣ ଯୁକ୍ତ ହୁଏ, ତାକୁ ଆମେ ଲୋକନାଟକ କହୁ । ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଥିରେ ମଧ୍ୟ ଲୋକନାଟ୍ୟ ଧାରାର ଆଭିମୁଖ୍ୟ, ବିଷୟ, ଆଙ୍ଗିକ ଆଦି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆଦବକାଇଦା ବା ଛାଞ୍ଚକୁ ଆଧାର କରି ଆଗେଇବା ଲୋକନାଟକର ଧର୍ମ ନୁହେଁ ।

ଲୋକ ନାଟକରେ ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଆଦିମ ମଣିଷ ଶିକାର, ଲଢ଼େଇ କୃଷିକର୍ମ, ଯାଦୁରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲା । ତା'ର ଏ ସବୁ କାର୍ଯ୍ୟପ୍ରଣାଳୀ ସଂଳାପବିହୀନ ନୃତ୍ୟଗୀତଭରା ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିଲା । ପରେ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତର ବହୁଳତା ସ୍ଥାନରେ ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ଯୁକ୍ତ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ନୃତ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଗୀତର ପରିମାଣ କମିଗଲା ।

ଅଭିନୟ ଆଗେଇ ଆସିଲା । ସଂଳାପ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଲୋକନାଟକ ନୂଆ ରୂପ ନେଲା ।

ଲୋକନାଟକ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇପ୍ରକାର ଦେଖାଯାଏ ଯଥା- ସ୍ଥିର ଏବଂ ଚଳମାନ । ସ୍ଥିର ଲୋକନାଟକ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ ଯଥା- ଗଛତଳ, ଖୋଲାପଡ଼ିଆ କିମ୍ବା ମନ୍ଦିରପ୍ରାଙ୍ଗଣ ବା ନାଟମନ୍ଦିର । ଚଳମାନ ଲୋକନାଟକ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ, ଯଥା- ଶୋଭାଯାତ୍ରାର ନୃତ୍ୟଗୀତ ଅଭିନୟ କାଳରେ ପର୍ବପର୍ବାଣି ସମୟରେ । ଲୋକନାଟ୍ୟର କୌଣସି ଏକ ଘଟଣାକୁ ନୃତ୍ୟଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ ଚରିତ୍ର । ଅର୍ଥମୟ ଆବୃତ୍ତି, ଅନେକ ଚରିତ୍ରର ସମାବେଶ, ଉକ୍ତି ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି, ଘଟଣାର କାହାଣୀକୁ ରୂପାନ୍ତର - ଏଇପରି ନାନା ବିବର୍ତ୍ତନକୁ ସାଥିରେ ଧରି ଆଗେଇ ଆସେ ଲୋକନାଟ୍ୟ ।

ଲୋକନାଟକର କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

୧. ଲୋକନାଟକ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ଜାତିଭେଦ ଠାରୁ ଅନେକ ଦୂରରେ । ଏଥିରେ ହିନ୍ଦୁ, ମୁସଲମାନ ଆଦି ସବୁ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଲୋକେ ଅଭିନୟ ଦେଖନ୍ତି, ଅଭିନୟରେ ଭାଗନିଅନ୍ତି, ନାଟ୍ୟରଚନା ମଧ୍ୟ କରିଥାନ୍ତି । ଏଥିରେ ଛୋଟ ବଡ଼ ଉଚ୍ଚନୀଚ ଭାବ ନଥାଏ ।

୨. ଲୋକ ନାଟକରେ ଦର୍ଶକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଆନ୍ତି । ଅଭିନୟ ସମୟରେ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଶ୍ନ ପଚାରିଥାନ୍ତି । ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ସହିତ ଦର୍ଶକ ଭଲଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇପଡ଼େ ।

୩. ଲୋକ ନାଟକ କେବଳ ଦେବ ମହିମା ପ୍ରଖ୍ୟାପକ ନୁହେଁ, ଏଥିରେ ଘଟଣାର ଘାତପ୍ରତିଘାତ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ କାହାଣୀର ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

୪. ଏଥିରେ ଗୀତିମୟ ଏବଂ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ସଂଳାପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳର ଶବ୍ଦ ଏବଂ ବାକ୍‌ଚାତୁରୀ ଏଥିରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ ।

୫. ଏଥିରେ ସାହିତ୍ୟିକ ଗୌରବ ଖୋଜିଲେ ହତାଶ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । କାରଣ ଏହାର ସଂଳାପରେ କବିତ୍ୱ କିମ୍ବା ଅଳଂକାର ଆଦି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା ।

୬. ଏଥିରେ ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥିଲେ ହେଁ ଏହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏକ ଗୀତିପ୍ରଧାନ ମୌଖିକ ରଚନା ।

୭. ଲୋକ ନାଟକର ସ୍ୱରରେ କୌଣସି ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନାହିଁ । ଏହାର ଗୀତର ସୁର ଗୋଟିଏ ରିଦିମ୍‌ରେ ଚାଲିଥାଏ ।

୮. ଲୋକନାଟ୍ୟରେ ବିଶେଷ କରି ଚର୍ମବାଦ୍ୟ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ । ବଇଁଶୀ, ଶିଙ୍ଗା ଆଦିର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ।

୯. ଲୋକନାଟକର ସମୟ ମଧ୍ୟ ସୀମିତ ହୋଇଥାଏ । ଲୋକସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ମୁହଁରୁ ମୁହଁକୁ ବ୍ୟାପିଥାଏ । ମୌଖିକ ପ୍ରଚାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ନାନା ପରିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ସମୟ କ୍ରମେ ଏହାର ରୂପର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ଚାଲିଥାଏ ।

୧୦. ଲୋକ ସମାଜରେ ଜୀବନଧାରାକୁ ଏହା ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥାଏ । ଅଶିକ୍ଷିତ ଜନତାକୁ ଏହା କେବଳ ଆନନ୍ଦ ଦେଇ ନଥାଏ, ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ଏହା ମଧ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥାଏ । ଲୋକଶିକ୍ଷା ହେଉଛି ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

୧୧. ଲୋକ ନାଟକରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ବିଶ୍ୱାସ, ଧର୍ମ ଧାରଣା, ପାପପୁଣ୍ୟ ଆଦି ବିଷୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ନୀତିନିଷ୍ଠ ସମାଜ ଗଠନ ପାଇଁ ଏହା ପରାମର୍ଶ ଦେଇଥାଏ । ଏହା ପ୍ରଚାର କରିଥାଏ 'ଧର୍ମର ଜୟ, ପାପରୁ କ୍ଷୟ' ।

୧୨. ଖୋଲା ସ୍ଥାନରେ ସାଧାରଣତଃ ଲୋକ ନାଟକର ଆସର ଜମିଉଠେ । ଏଥିରେ କଳାକାର ଉଚ୍ଚସ୍ୱରରେ ସଂଳାପ ବା ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ ।

୧୩. ଲୋକନାଟକରେ ଆବେଗ ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । ଏହାର ଅଭିନୟ, କାହାଣୀ ଆଦି ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ରେଖାପାତ କରେ । ତାକୁ କନ୍ଦାଇଥାଏ ବା ହସାଇଥାଏ ।

ଲୋକନାଟକର ଆବେଦନ ସାର୍ବଜନୀନ । ଏହା କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବର୍ଗ ପାଇଁ ଅଭିପ୍ରେତ ନୁହେଁ । ମନୋରଞ୍ଜନ ବାଣ୍ଟିବା ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ପୂଜା ପାର୍ବଣ, ନାନା ସାମାଜିକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଆଦି ସମୟରେ ଏହା ପରିବେଷିତ ହୋଇଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ବିଭିନ୍ନ ନାଚଗାନ ଭିତରେ ଲୋକନାଟକର ସ୍ୱରୂପକୁ ନିରେଖିହୁଏ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଲୋକନୃତ୍ୟ ଯଥା- ଘୋଡ଼ାନାଚ, ବାଘନାଚ, ଶବର ଶବରୁଣୀ ନୃତ୍ୟ, ପାଇକ ନାଚ୍, ପତରସଉରା ନୃତ୍ୟ, ମାହାରୀ ନୃତ୍ୟ, ଗୋଟିପୁଅ ନାଚ, ଛଉ ନାଚ, ଦଣ୍ଡନାଚ, ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟ ଆଦିରେ ମଧ୍ୟ ନୃତ୍ୟଗୀତ ସହିତ କିଛି ପରିମାଣରେ ନାଟକୀୟତା

ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଏ ସବୁରେ ଲୋକନାଟକର ପ୍ରଭାବ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ । ଏଇସବୁ ଲୋକନୃତ୍ୟ ଲୋକନାଟକର ବିକାଶରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ଲୋକ ନାଟକର ବିକାଶରେ ପାଲା, ଦାସକାଠିଆ ଆଦିର ଅବଦାନକୁ ମଧ୍ୟ ଅସ୍ୱୀକାର କରିହେବ ନାହିଁ ।

ମୋଗଲ ତାମସା, ଧନୁଯାତ୍ରା, ପ୍ରହ୍ଲାଦ ନାଟକ ଆଦି ଲୋକନାଟକର ଆକାଶକୁ ବହୁବର୍ଣ୍ଣରେ ରଞ୍ଜିତ କରିଛି । ଏଗୁଡ଼ିକର ଆବେଦନ ଦର୍ଶକକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିଥାଏ । ସଂଳାପ, ଅଭିନୟର ଯାଦୁକରୀ ସ୍ପର୍ଶ ଏଇସବୁ ଲୋକନାଟକକୁ ମହୀୟାନ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ଛାୟାନାଟ ବା କଣ୍ଢେଇ ନାଟ ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ସଫଳ ଲୋକନାଟକ । ପୁରାଣ ବା ଇତିହାସର କାହାଣୀ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଶାରେ 'ରାବଣଛାୟା' ଆଜିକାଲି ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ସମ୍ମାନଜନକ ସ୍ଥାନରେ ରହିପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଶାର 'ଯାତ୍ରା' ମଧ୍ୟ ଲୋକ ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଇତିହାସ, ପୁରାଣ, ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଆଧାର କରି ବହୁ ଯାତ୍ରା ରଚନା କରିଛନ୍ତି ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଗୋପାଳ ଦାସ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି, ମୋହନ ସୁନ୍ଦର ଦେବ ଗୋସ୍ୱାମୀ, କୃଷ୍ଣପ୍ରସାଦ ବସୁ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା । ଏମାନଙ୍କ ଯାତ୍ରାରେ ଚରିତ୍ର ଏବଂ କାହାଣୀର ବିକାଶ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସଂଳାପର ଚାତୁରୀ ମଧ୍ୟ ଉପଭୋଗ୍ୟ । ଏମାନେ ଅଭିନୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିଲେ । ପୁରାତନ ଯାତ୍ରା ଆଜି ବିଲୁପ୍ତ । ତା' କବର ଉପରେ ଆଜି ଠିଆ ହୋଇଛି ଆଧୁନିକ ଯାତ୍ରା, ଯାହା ଆଦୌ ଲୋକନାଟକର ପରିସରଭୁକ୍ତ ନୁହେଁ ।

ଲୋକନାଟକ ଏକପ୍ରକାର ଅବକ୍ଷୟର ପାଦଦେଶରେ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ଯେଉଁ କେତୋଟି ଲୋକନାଟକ ନିଜର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଜାହିର କରୁଛନ୍ତି, ସେଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ କଳାକୌଶଳରୁ ଆଦୌ ମୁକ୍ତ ନୁହଁନ୍ତି । ଗାଁ ଗୁଡ଼ିକର ଦ୍ରୁତ ବିକାଶ ଫଳରେ ଲୋକନାଟକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ପଥକୁ ବାଛିନେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଛି । ଆଜିକାଲି ଯେଉଁ କେତୋଟି ବିକଶିତ ଲୋକନାଟକ ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁନାହିଁ, ସେଗୁଡ଼ିକରେ ପୂର୍ବର ସେ ମାଦକତା, ସାରଲ୍ୟଭାବ, ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ନାହିଁ ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ବା ଜନନାଟ୍ୟ

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପରେ ପରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅବକ୍ଷୟ ବା ଅବସନ୍ନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ନାମକରା କଳାକାର ଅବସର ନିଅନ୍ତି କିମ୍ବା କାହାରି କାହାରି ମଧ୍ୟ

ମୃତ୍ୟୁ ଘଟେ । ସେଥିପାଇଁ ଦର୍ଶକ ବାଧହୋଇ ସିନେମା ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ତେବେ ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ବିଶ୍ୱର ସବୁଠି ନୂତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଜନ୍ମଦିଏ । ତଦନୁଯାୟୀ ସାମାଜିକ ଓ ଅର୍ଥନୀତିରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ଫାସିଷ୍ଟ ଶକ୍ତି ମୁଣ୍ଡ ଟେକିବାର ସୁଯୋଗ ପାଏ । ଫଳରେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ଜଟିଳତା ଦେଖାଦିଏ । ବିଶ୍ୱର ସବୁଠି ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପଡ଼େ । ବ୍ୟବସାୟିକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ବଦଳି ଯାଉଥିବା ପାଣିପାଗକୁ ଠିକ୍‌ଭାବେ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଜୀବନର ନୂତନ ଇସ୍ତାହାର, ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ, ଦେଶର ପ୍ରକୃତ ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ଉତ୍କଣ୍ଠିତ ହୋଇ ବସିଥିବା ବେଳେ ପେଶାଦାରୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚଗୁଡ଼ିକ ଏସବୁ ପରିବେଷଣ କରିପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ଏଇ ସଂଘର୍ଷ ଭିତରୁ ଜନ୍ମନିଏ ଗଣନାଟ୍ୟ ଚେତନା ।

'ଗଣ' ଶବ୍ଦ ଧରି ବସିଲେ ଆମ ମନକୁ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦଟି ଆପେ ଆପେ ଆସିଯାଏ । ଇଂରାଜୀ Folk ଶବ୍ଦର ପ୍ରତିରୂପ ଭାବେ 'ଲୋକ' ଶବ୍ଦ ଆସିଛି । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆସିଛି ଲୋକଗୀତ, ଲୋକଗଳ୍ପ, ଲୋକସାହିତ୍ୟ, ଲୋକ ସଂସ୍କୃତି ଇତ୍ୟାଦି । ଠିକ୍ ଏହିପରି ଇଂରାଜୀ People ଶବ୍ଦରୁ ଆସିଛି 'ଗଣ' ଶବ୍ଦ । ଅନୁରୂପ ଭାବେ ମଧ୍ୟ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ଗଣନାଟ୍ୟ, ଗଣସଙ୍ଗୀତ, ଗଣସଂସ୍କୃତି ଏବଂ ଗଣସାହିତ୍ୟ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ଗଣ' କହିଲେ, 'ଜନ' ବା 'ମଣିଷ'କୁ ବୁଝାଯାଏ । ଏ ମଣିଷ ହେଉଛି ଶୋଷିତ, ବଞ୍ଚିତ, ଯେଉଁମାନେ ନାନାଭାବେ ନିପୀଡ଼ିତ । ଏମାନେ ସାଧାରଣ ଚାଷୀ, ଶ୍ରମିକ କିମ୍ବା ସର୍ବହରା ହୋଇପାରନ୍ତି । ଏଇ ଦଳିତ ମଣିଷ ବାରମ୍ବାର ନିଜର ଦାବି ହାସଲ ପାଇଁ ସଚେଷ୍ଟ ନିଜର ଅଧିକାର ବିଷୟରେ ଏମାନେ ସଚେତନ । ଏଇମାନଙ୍କ ସଂଗ୍ରାମଶୀଳ ଜୀବନଗାଥା ଭିତରୁ ଜନ୍ମ ନେଇଛି 'ଗଣନାଟ୍ୟ' ।

ଫ୍ରାନ୍ସରେ ରୋମାରୋଁଲାଙ୍କ The People's Theatreର ଆଦର୍ଶ ଭିତରେ ଅନେକଟା ଗଣନାଟ୍ୟର ସ୍ୱରୂପକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଚୀନ ଏବଂ ସ୍ପେନ୍‌ରେ People's Theatreରେ ଏଇ ଚିନ୍ତାଧାରା ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଗଣନାଟ୍ୟ ଏଠାରେ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଭାବେ ନିଜର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ଭାରତରେ ଏହି ଚେତନାର ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ଘଟିଛି । ୧୯୩୬ମସିହା ଜୁଲାଇ ଏଗାର ତାରିଖରେ କଲିକତାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଏ 'ପ୍ରଗତି ଲେଖକ ସଂଘ' । ୧୯୪୨ମସିହା ମାର୍ଚ୍ଚ ୨୮ତାରିଖରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ଫାସି ବିରୋଧୀ ଲେଖକ ଶିଳ୍ପୀ ସଂଘ' । ୧୯୪୩ ମସିହା ମେ'

୨୫ ତାରିଖରେ ଗଠିତ ହୁଏ 'ଭାରତୀୟ ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ' ବା Indian People's Theatre Association ବା I.P.T.A. । ଦଳିତ ଶୋଷିତ ମଣିଷକୁ ସେମାନଙ୍କ ଦାବି ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ କରାଇବା ହେଉଛି ଏହି ସଂଘର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । 'ପ୍ରଗତି ଲେଖକ ସଂଘ'ର ଇସ୍ତାହାର ଥିଲା ଗଣନାଟ୍ୟ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଆଦର୍ଶ ଅର୍ଥାତ୍ "We believe that the new literature of India must deal with the basic problems of hunger and poverty, social backwardness and political subjection." ଏଠି କ୍ଷୁଧା, ଦାରିଦ୍ର୍ୟ, ରାଜନୈତିକ ପରାଧୀନତା, ସାମାଜିକ ପରାଙ୍ଗମୁଖତା ଆଦି ବିଷୟ ନେଇ ବେଶ୍ ଆଲୋଚନା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ପ୍ରଗତିବିରୋଧୀ ସମସ୍ୟା ଭାବେ ଅକର୍ମଣ୍ୟତା, ନିଶ୍ଚେଷ୍ଟତା, ଯୁକ୍ତିହୀନତା ଆଦିକୁ ପ୍ରଦର୍ଶିତ କରାଗଲା ନାଟକରେ । ୧୯୪୩ ମସିହା I.P.T.A. ର ପ୍ରଥମ ବୁଲେଟିନ୍‌ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା- "It is a movement which seeks to make our arts the expression and organism of our people's struggle for freedom, economic justice and a democratic culture."

ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ତା'ର ପ୍ରଭାବ ଫଳରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ବିବିଧ ସମସ୍ୟାର ମୁକାବିଲା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଲା ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ । ଏଥିପାଇଁ ପାଣିପାଗ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । କାରଣ ଗାନ୍ଧିଜୀଙ୍କର ଅଗଷ୍ଟ ବିପ୍ଳବ, ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ଦମନ, ହିଟ୍‌ଲରଙ୍କ ରଷ୍ ଆକ୍ରମଣ, ଜାପାନର ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ନୀତି, ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ, ଶ୍ରମିକ ଧର୍ମଘଟ, ହନ୍ଦୁ-ମୁସଲମାନ ସଂଘର୍ଷ, ଆଜାଦହିନ୍ଦ ଫୌଜ ଦ୍ୱାରା ଦେଶର ସ୍ୱାଧୀନତା ଦାବି, ଚୀନ୍‌ର ମୁକ୍ତି ସଂଗ୍ରାମ ଆଦି ବହୁଘଟଣା ସେହି ସମୟରେ ଘଟିଯାଇଛି, ଯାହା ଗଣନାଟ୍ୟର ଖୋରାକ୍ ହୋଇଯାଇଛି । ଆନ୍ଦୋଳନ ନେବା ପାଇଁ ନାଟକ ଆଗେଇ ଆସିଛି । ପ୍ରଥମେ ପାର୍କ, ପରେ ଅଗଣା, ଗ୍ରାମ ଆଦିକୁ ବ୍ୟାପିଯାଇଛି ଏଇ ଆନ୍ଦୋଳନ । ଏଇ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ସେ ସମୟରେ ଲେଖାଗଲା ଗଣଚେତନାର ନାଟକ, ବିଜନ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ 'ଆଗୁନ', ଦିଗୀନ୍ଦ୍ର ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟଙ୍କର 'ଅଭିଯାନ', ମନୋରଞ୍ଜନଙ୍କର 'ହୋମିଓପ୍ୟାଥି' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ବାସ୍ତବରେ ଥିଲା ଏକ ସଚେତନ ପ୍ରୟାସ, ଯାହା ଦଳିତ ମଣିଷର କଣ୍ଠେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ଏହି ଗଣନାଟ୍ୟର କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା- (୧) ଏଥିରେ ଗଣସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ଅର୍ଥାତ୍ ଗୀତିକାର ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତକାର

ଉଭୟଙ୍କ ଭୂମିକା ଗଣନାଟ୍ୟରେ ରହିଲା । (୨) କଳାକାରଗଣଙ୍କର ପୋଷାକପତ୍ର, ସାଜସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ପରିଚାଳନା ଆଦି ସାଧାରଣସ୍ତରର ଥିଲା, (୩) ଗଣନାଟ୍ୟରେ [illegible] ଦୃଶ୍ୟପଟ ବଦଳତା ଅନେକାଂଶରେ କମିଗଲା । ସାଧାରଣ ଉଚ୍ଚ ଜାଗାରେ ଯାଅର [illegible] ବାଙ୍ଗି ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ ଏମାନଙ୍କର ମଞ୍ଚ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା । ଖାଲି ଗୋଟାଏ [illegible] ତାର ଅଭିନୟ ଜାରିରଖିଲା । (୪) ଯେହେତୁ ଏ ନାଟକ ଶ୍ରମିକ, କୃଷକ, ସର୍ବହରା ପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ, ଏଠି ସେମାନଙ୍କ ଚେତନାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଗଲା । (୫) ଜୀବନର ନୂଆ ନୂଆ ସମସ୍ୟାକୁ ଏହା ତୋଳିଧରିଲା ଏବଂ ସମାଧାନ ପାଇଁ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଲା, (୬) ଗଣନାଟ୍ୟ ହେଲା ଏକପ୍ରକାର ଯୌଥ ପ୍ରଯୋଜନା । ଏଥିରେ ଗଣର ସହଯୋଗ ରହିଛି । କୌଣସି ଜଣକର ପ୍ରତିଭାକୁ ଗଣନାଟ୍ୟ ସ୍ୱୀକୃତି ଦିଏନା । (୭) ଏଠି ପ୍ରଥାସିଦ୍ଧ ନାୟକର କର୍ତ୍ତୃତ୍ୱର ଅବସାନ ଘଟିଲା । ଏଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତି ହେଲା ଶ୍ରେଣୀର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ ଅର୍ଥାତ୍ ଗୋଷ୍ଠୀକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଗଲା । (୮) ଏହା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ବା ଶିକ୍ଷାମୂଳକ । ଅବଲୁପ୍ତ ସଂସ୍କୃତିକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଇବା ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଗଣସଂଯୋଗର ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ମଧ୍ୟରେ ସଭ୍ୟତା, ସଂସ୍କୃତିର ପୁଣିଥରେ ଜାଗ୍ରତ ହୋଇଉଠିବ ।

ଗଣନାଟ୍ୟର ବକ୍ତବ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଶାଣିତ । ଗଣର ମଙ୍ଗଳ ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏହାର ଅଭିନୟ ମଧ୍ୟ ପେଶାଦାରୀ ନୁହେଁ । ନିରନ୍ନ ଜନତାର ହା-ହୁତାଶ ଭରା ଜୀବନ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଏ । ଦଳିତ ବା ସର୍ବହରା ସମାଜ ପାଇଁ ଗଣନାଟ୍ୟ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବାରୁ, ଏଥିରେ ରଙ୍ଗବେରଙ୍ଗର ଦୃଶ୍ୟପଟ କିମ୍ବା ରଙ୍ଗୀନ ଆଲୋକ ଦରକାର ହୁଏନାହିଁ । ଯୁଦ୍ଧଧ୍ୱଂସ ପୃଥିବୀର ମଣିଷ ଏକତାର ମନ୍ତ୍ରରେ ବାନ୍ଧିହୋଇ ରହିବାକୁ ପସନ୍ଦ କରିଛି । ଜୀବନଟା ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଅମୂଲ୍ୟ । ତେଣୁ ସେମାନେ ବଞ୍ଚିବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି । ହେଲେ ସେମାନେ ଯେଉଁ ସମାଜରେ ଅଛନ୍ତି, ସେଠାରେ ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ସାମାଜିକ ଅବିଚାର, କଳାବଜାରି, ଲୁଣ୍ଠନ, ବୈଷମ୍ୟ ଥିବା ବେଳେ, ଅନ୍ୟପଟେ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ, ମହାମାରୀ, ଜୀବିକାର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ସାମ୍ରାଜ୍ୟବାଦୀ ଯୁଦ୍ଧର ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ଅଭିଶାପ ଆଦି ଲାଗିରହିଛି । ଏ ସବୁର ରୂପାୟନ ଗଣନାଟ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଗଣନାଟ୍ୟ ବେଶ୍ ଖୋରାକ୍ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲା କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ଦର୍ଶନ ଭିତରୁ । ୧୯୬୨ରେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୁଏ । ପଶ୍ଚିମବଙ୍ଗରେ 'ଗଣନାଟ୍ୟ

ସଂଘ' ମାର୍କ୍ସବାଦୀ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ସହିତ ରହିଲା । ୧୯୬୭ର ତୃତୀୟ ରାଜ୍ୟ ସମ୍ମେଳନରୁ ଗଣନାଟ୍ୟସଂଘ ନୂତନ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରି ଜନଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ବିପ୍ଳବ ପଥରେ ଆଗେଇ ଯାଏ । 'ଗଣନାଟ୍ୟ ପତ୍ରିକା' ସଂଗଠନ [illegible] ଆହୁରି ଜୋରଦାର କରି [illegible] ଗଢ଼ିତୋଳେ । ଶାସନ ଓ ଶୋଷଣରୁ ମୁକ୍ତି ସହିତ ଦେଶର ସାର୍ବଭୌମତ୍ୱ ଉପରେ ଜୋର୍‌ଦିଏ ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂଘ । ଗଣନାଟ୍ୟସଂଘ ବାହାରେ ମଧ୍ୟ ଯେଉଁମାନେ ମାର୍କ୍ସବାଦ ଉପରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ, ସେମାନେ ନୂଆ ସଂସ୍ଥା ଗଠନ କରି ଗଣନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ପରିପ୍ରକାଶ । ଉତ୍ତର ଷାଠିଏ ଦଶକର ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଜାତୀୟ ପ୍ରଶ୍ନ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତାଧାରାକୁ ଏମାନେ ନାଟକରେ ଗର୍ଭିତ କଲେ । ଏ ସମୟର ପ୍ରମୁଖ ଘଟଣା ଥିଲା- ଚୀନ ଭାରତ ସମ୍ପର୍କ, ଭିଏତନାମ-କାମ୍ବୋଡ଼ିଆ ମୁକ୍ତିସଂଗ୍ରାମ, ରୁଷ୍ ବିପ୍ଳବ, ଚୀନ ବିପ୍ଳବ, ଆମେରିକାର ନିଗ୍ରୋ ନିର୍ଯାତନା, ବମ୍ବେର ନୌ-ବିଦ୍ରୋହ, କୃଷକ ସଂଗ୍ରାମ, ଶ୍ରମିକ ଆନ୍ଦୋଳନ, ଖାଦ୍ୟ ସମସ୍ୟା, ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷ ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ସମସ୍ତ ଘଟଣାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଏବଂ ପରୋକ୍ଷ ଛାପ ଗଣନାଟ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହେଲା ।

ଆମେ ଯଦି ଭାରତର ଆତ୍ମାକୁ ଜାଣିବାକୁ ଚାହୁଁ ତେବେ ଆମକୁ ଫେରିଯିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଗାଁଗହଳି ଭିତରକୁ । ଥିଏଟର କର୍ମୀମାନଙ୍କର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି, ସେମାନେ ତଳସ୍ତରରୁ ଗାଁ ଗହଳର ଲୋକଙ୍କୁ ଜାତୀୟ ଚେତନାରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ କରାଇବା ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଏକପ୍ରକାର ଉନ୍ମାଦନା ସୃଷ୍ଟି କରାଇବା । ତେବେ ଏଠାରେ ଥିଏଟରର ଭାଷା ଯଥାସମ୍ଭବ ଲୋକଭାଷା ପରି ସରଳ ହେବା ଉଚିତ । ଆମ ନାଟକର ନାୟକ ସର୍ବଜନବୋଧ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରିବା ବିଧେୟ । ଏଥିପାଇଁ ଆମର ଲୋକପ୍ରିୟ ଲୋକକଥା ବା କ୍ଲାସିକ୍ ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ନୂଆ ଢଙ୍ଗରେ ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଥିଏଟର ପରିବେଷଣ କରିବା ଉଚିତ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଜନନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧିତ ହେଲା ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ ।

ଦିନଥିଲା ଆମ ଲେଖକଗଣ ଲୋକମାନଙ୍କର ସାମାଜିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସମସ୍ୟାବଳୀକୁ ଗଭୀର ଭାବରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରି ପରିବେଷଣ କରୁଥିଲେ । ଆମେ ଏହାକୁ ଲୋକନାଟକ ବା ଜନନାଟ୍ୟ ବୋଲି କହୁଥିଲୁ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଆମ ଦେଶରେ ଏତେ ସମସ୍ୟା ମୁଣ୍ଡ ଟେକିଲାଣି ଯେ ସେସବୁକୁ ଥିଏଟର ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ କରିବା

ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତା'ପରେ ଅଧିକାଂଶ ହେଉଛି ଆଞ୍ଚଳିକ ସମସ୍ୟା । ଆଜି ଥିଏଟର ଏକ ସୀମିତ ଜନସାଧାରଣକୁ ଆବୋରି ବସିଛି । ବଡ଼ ବଡ଼ ସହରମାନଙ୍କରେ ଥିଏଟର ଆଜି କଫିହାଉସରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇଗଲାଣି । ଧୀରେ ଧୀରେ ଥିଏଟର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଛି । ତେଣୁ- "Institutions which impart theatre education should re-orient their policies and encourage only which such plays that have relevance to the country's present situation-plays which promote national solidarity and social justice. No theatre can exist if nation's intlgrity is lost. If the theatre fails at this our to fulfil its social obligation it denies itself a chance for existence." (T.Esleigh)

ଲୋକନାଟକ ବା ଜନନାଟ୍ୟର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସଂସ୍କରଣ ହେଉଛି Street Theatre ବା ପଥପ୍ରାନ୍ତର ନାଟକ । ବହୁ ଅଗ୍ରଗାମୀ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥା ଜନଗଣର ସମସ୍ୟାକୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ସରକାର ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥାନ୍ତି । ଲୋକଙ୍କ ଭିତରେ ଚେତନା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଦିଗରେ ଏହି ଲୋକଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଲୋକମାନଙ୍କର ସମସ୍ୟାକୁ ଲୋକମାନଙ୍କ ଭାଷାରେ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇଥାନ୍ତି । ଆମ ଦେଶର ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଅନୁଷ୍ଠାନ ହେଉଛି- 'ଜନନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ', ଯାହାର ନାଟକ 'ହାଲ୍ଲାବୋଲ୍' ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସଫଦର ହାସ୍ମୀଙ୍କୁ ମୃତ୍ୟୁର ଶିକାର ହେବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁରେ ପାଟ୍ରିଅଟ୍‌ରେ ନମିତା ଉନିକୃଷ୍ଣନ ଲେଖିଥିଲେ- "In his death, Safdar has left a legacy, for he belongs to a family, in the broader sense of the word, whose fight is not confined to the occasional protest, the old demonstration, but is conducted everyday on the streets of every town and in every village of the country. And because he fought this silent struggle, the dramatist died. His loss is irreparable. We would be a much richer people if people like Safdar earned their right to life in this, our country." (15.01.89-Patriot)

ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ, ଦେଶର ଜନଗଣଙ୍କ ସମସ୍ୟାର ଉତ୍‌ଥାପନ ଓ ସମାଧାନ କରାଇବା ଦିଗରେ ପିପୁଲ୍ସ ଥିଏଟର ବା ଜନନାଟ୍ୟର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଆଜିର ଜନସାଧାରଣ ନିଜପାଖରେ ଥିଏଟର ଦେଖିବାକୁ ଚାହାଁନ୍ତି । ତେଣୁ ଥିଏଟର ସେମାନଙ୍କ ପାଖକୁ ଆସିଛି । ସେମାନଙ୍କ ହାନିଲାଭ, ସୁଖ ଦୁଃଖରେ ଥିଏଟର ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ଏବେ

'ନାଟ୍ୟଚେତନା' ପ୍ରଯୋଜିତ ନାଟକଗୁଡ଼ିକୁ ଆମେ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିପାରିବା । ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ 'ଗୀତ', 'ବଳି' ମାଟି ଆଦି ନାଟକ ଏହାର ସଫଳ ଉଦାହରଣ । ଏ ସବୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟଚେତନା ଏକ ଜନ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛି । ସ୍ଥାନକୁ ସ୍ଥାନ ବୁଲି ଲୋକଙ୍କୁ ସେମାନଙ୍କ ସମସ୍ୟା ବିଷୟରେ ବୁଝାଇବା ଏବଂ ସମସ୍ୟାର ନିରାକରଣ କରିବା ଦିଗରେ 'ନାଟ୍ୟଚେତନା' ଏକ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି ।

ମୋନୋଡ୍ରାମା

ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତାରେ 'ମୋନୋଡ୍ରାମା' ନୂଆକଥା । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ, ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ, ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହା ଏକ ଅଭିନବ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ । ଏହି ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ, ସେହି ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କେତେକ 'ମୋନୋଲୋଗ୍' ଏବଂ 'ମୋନୋଡ୍ରାମା'କୁ ଏକ ବୋଲି ଭାବିଥାନ୍ତି । ବସ୍ତୁତଃ ଉଭୟ ସମାନ ନୁହେଁ । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଭେଦ ରହିଛି । 'ମୋନୋଲୋଗ୍' ହେଉଛି ନାଟକୀୟ କଥୋପକଥନର ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଅଂଶ, ଯାହା ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତିର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ତେବେ ଏହା ସ୍ୱୟଂ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ମୋନୋଡ୍ରାମାରେ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ଯେଉଁଥିରେ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ରର କଥୋପକଥନ ଆଦ୍ୟରୁ ପ୍ରାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଲାଗି ରହିଥାଏ । ଏଥିରେ ନାଟ୍ୟକାରର ସମଗ୍ର ଅନୁଭୂତି ଏକପ୍ରକାର ଆବିଷ୍କରଣ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥାଏ । ତେବେ ଏ ନାଟକ ପୂରାପୂରି 'ସ୍ୱଗତଭାଷଣ' ଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇନାହିଁ । ସ୍ୱଗତଭାଷଣ ମଧ୍ୟରେ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ମୂଳକୁ ମଧ୍ୟ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଦୁଇଟିଯାକ ଏକ ନୁହଁନ୍ତି ।

ମୋନୋଡ୍ରାମାକୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ନାଟକ ବା ସୋକ୍ତି ନାଟକ କୁହାଯାଏ । ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ସ୍ୱଗତ ନାଟକ, ସ୍ୱଗତ ନାଟ୍ୟ, ଏକପାତ୍ରୀ ନାଟକ, ଏକକ ନାଟକ ଆଦି ନାମରେ ଅଭିହିତ କରାଯାଏ । ଏକକ ନାଟକର ପରମ୍ପରା ଇଂରାଜୀ ମୋନୋଡ୍ରାମା ଭିତରୁ ଆସିଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଇଂଲଣ୍ଡର 'କର୍ଟନ ରେଜର୍ସ' ନାମରେ ଏକ ପ୍ରକାର ନାଟକ ପ୍ରଚଳିତ ଥିଲା । ଏହା ଅଳ୍ପ ସମୟର ଥିଲା । ମୂଳ ନାଟକ ଆରମ୍ଭ ହେବା ପୂର୍ବରୁ ଏହା ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା

ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ମୂଳ ନାଟକ ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ମାନସିକ ସ୍ତରରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଇବା । ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲା । କଥାବସ୍ତୁର ନବୀନତା ଏବଂ ଚମତ୍କାରିତା ପାଇଁ ଏହା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । ଏହି 'କର୍ଟନ ରେଜର୍ସ'ର ଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ସଦର୍ପେ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ହୋଇଥିଲା 'ମୋନୋଡ୍ରାମା' ।

ଏହି ଏକନାଟକର ପରମ୍ପରା କ୍ରମେ ଏକ ମହନୀୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା । ଇଂଲଣ୍ଡରୁ ଫ୍ରାନ୍ସ, ସୁଇଡ଼େନ୍, ଆମେରିକା ଆଦି ଦେଶରେ ଏହା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଲା । ସୁଇଡ଼େନ୍‌ରେ ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ, ଆମେରିକାରେ ଓ'ନିଲ୍, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ବ୍ରାଉନିଂ ଆଦି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହି ମୋନୋଡ୍ରାମା ବିକଶିତ ହୋଇଥିଲା । ମୋନୋଡ୍ରାମାର ସମୟସୀମା ୧୫ମିନିଟ୍‌ରୁ ୪୫ମିନିଟ୍ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଖେଳାଯାଇଥାଏ । ଅଳ୍ପ ସମୟ ରହୁଥିବାରୁ ପାତ୍ରର ବିକାଶ ଏଥିରେ ଜରୁରୀ ହୋଇପଡ଼ିଥାଏ । ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ରକୁ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ସେଇ ଚରିତ୍ରଟି ମଧ୍ୟ, କୌଣସି ଜଡ଼, ଚେତନ, କାଳ୍ପନିକ ବସ୍ତୁ ବା ଚରିତ୍ରକୁ ସମ୍ବୋଧନ କରି କଥୋପକଥନ ମାଧ୍ୟମରେ ନିଜର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ପ୍ରକାଶିତ କରିଥାଏ । ସେଇ ଗୋଟିଏ ପାତ୍ରର ସ୍ୱଗତକଥନ ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ଘଟିଥାଏ ।

ମୋନୋଡ୍ରାମାର ନାୟକ ମାନସିକ ସନ୍ତୁଳନର ସମ୍ମୁଖିନ ହୋଇଥାଏ । ମାନବ ଜୀବନର ଦାର୍ଶନିକ ସ୍ତରରେ ଏହି ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିଥାଏ । ପୁଣି କେତେବେଳେ ଅତିମାତ୍ରାରେ ଭାବୁକ ହୋଇପଡ଼ିଥାଏ । ତା' ଆଗରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଜଡ଼ବସ୍ତୁ ସଜୀବ ହୋଇ ଉଠନ୍ତି । ଅନେକ ସମୟରେ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ଭାଷା କାବ୍ୟାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଜୀବନ ବହିର୍ଭୂତ ଘଟଣା ମୂଳସ୍ରୋତ ଉପରେ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ହେଉଥିବାରୁ ଏହା ଅପେକ୍ଷାକୃତ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ । ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଭିତରେ କବିଶକ୍ତି ସହିତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି କୌଶଳ ରହିବା ଅତି ଆବଶ୍ୟକ । ଭାଷା ଏବଂ ଭାବର ଏହି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ମୋନୋଡ୍ରାମାକୁ, 'ସ୍ୱଗତ'ର ଏକ ବିକଶିତ କାବ୍ୟରୂପ ବୋଲି କୁହାଯାଇଥାଏ । ବହିର୍ଗତ କାର୍ଯ୍ୟବ୍ୟାପାର ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ପାଇଁ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ଅବକାଶ ନଥାଏ ।

ମୋନୋଡ୍ରାମାର କଥୋପକଥନ ସ୍ୱଗତ କଥନର ସୀମାରେ ରହି ଚରିତ୍ରଗତ ବିକାଶ ପାଇଁ ସମ୍ଭାବନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ଭାଷା ଶୈଳୀ ସଂଳାପ ଏପର

ପରିବେଷଣ କରାଯାଏ, ଯାହା ଏକାଧିକ ଚରିତ୍ରର ଭ୍ରମ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ବ୍ୟାକ୍‌ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ମିଉଜିକ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଟେଲିଭିଜନ, ରେଡ଼ିଓ, ଟେପ୍‌ରେକଡ଼ର ଆଦିର ଉପଯୋଗ ଏଥିରେ କରାଯାଇଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଆଲୋକ ମଧ୍ୟ ମୋନୋଡ୍ରାମାର ଗତିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ । ସ୍ୱଗତ ସଂଳାପ, ବ୍ୟାକ୍ ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ଡାଇଲଗ୍ ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ କ୍ରିୟାନ୍ୱିତ ହୋଇଥାଏ ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଭାବ ନାଟ୍ୟଗତିକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ହାସ ପରିହାସ, ରାଗରୋଷ, ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଭାବ ଆଦିର ଚଢ଼ା ଉତରା ପାତ୍ରର ବିକାଶକୁ ଚରମସୀମା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଟାଣି ନେଇଥାଏ । ଫ୍ଲାସ୍‌ବ୍ୟାକ୍ ପଦ୍ଧତି ଦ୍ୱାରା କଥାବସ୍ତୁର ବିସ୍ତାର ଘଟିଥାଏ । ମନୋବିଶ୍ଳେଷଣ କଥାବୃତ୍ତର ପରିଧିକୁ ଆହୁରି ଶାଣିତ କରିଥାଏ । ଏହା ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ମାର୍ମିକ ସ୍ତରକୁ ଛୁଇଁ ଛୁଇଁ ଯାଇଥାଏ ।

'ମୋନୋଡ୍ରାମା'ରେ କଳାକାର ଉପରେ ସମସ୍ତ ଭାର ନ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଅଭିନେତା ପୋଖତ ହେବା ଦରକାର । ଅଭିନୟ କୌଶଳଠାରୁ ଆରମ୍ଭକରି ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ଅମୂର୍ତ୍ତତତ୍ତ୍ୱକୁ ମୂର୍ତ୍ତ କରିବାର କ୍ଷମତା କଳାକାର ଭିତରେ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । କାରଣ ଗୋଟିଏ ପଟେ ତାକୁ ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତିର ସୂକ୍ଷ୍ମତାକୁ ଜାରି ରଖିବାକୁ ହେବ । ଅନ୍ୟପଟେ ବାଚିକ, ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟ ଦ୍ୱାରା କଥ୍ୟର ସୂକ୍ଷ୍ମତାକୁ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସଫଳ କରାଇବା ମଧ୍ୟ ତା'ର ଦାୟିତ୍ୱ । ଏକ ସମୟରେ ତାକୁ ଦୁଇଟି ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଦୁଇଟି ବିରୋଧୀ ଭାବନା ମଧ୍ୟରେ ସନ୍ତୁଳନ ରକ୍ଷାକରି ନାଟକୀୟତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରାଇବା ହେଉଛି ଅଭିନେତାର ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ନେପଥ୍ୟ ବିଧାନ ଏବଂ ଧ୍ୱନିପ୍ରଭାବ ବହୁ ପରିମାଣରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ମୋନୋଡ୍ରାମାର ସଫଳତା ଏହାର ନିଜସ୍ୱ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ।

ବାରଲେସ୍‌କ (Burlesque)

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟଦିଗନ୍ତରେ 'ବାରଲେସ୍‌କ' ସମସ୍ତଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛି । ମଧ୍ୟଯୁଗ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳଠାରୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ଷୋଡଶ ଶତାବ୍ଦୀଠାରୁ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାର ଜୟଯାତ୍ରା । ଏହି ଶବ୍ଦଟି ଇଟାଲୀୟ ଶବ୍ଦ 'Burla'ରୁ ଆସିଅଛି ।

ଏହାର ଅର୍ଥ ହେଉଛି Ridicule ବା 'ବିଦ୍ରୂପ' । ଏଇ ମୂଳ ଅର୍ଥଟିର ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କ୍ରମୋନ୍ନତି ଘଟିଛି । Burlesqueର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ Richmond P. Bond କହନ୍ତି -"Burlesque consists in the use or imitation of serious matter or manner, made amusing by the creation of an incongruity between style and subject."

ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା ବିଦ୍ରୂପ ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ବିଷୟ ବା ଭଂଗୀର ଅନୁକରଣକୁ ନେଇ ବିଷୟ ଏବଂ ରୀତି ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବୈଷମ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ, ସେଥିରେ ହାସ୍ୟ ମୁଖ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଥାଏ । 'ବାରଲେସ୍କ' ମଧ୍ୟ ଦୁଇପ୍ରକାର ଯଥା:- ନିମ୍ନସ୍ତରର ଏବଂ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର । ଅତିରିକ୍ତ ତୁଚ୍ଛ ବିଷୟ ଯେତେବେଳେ ହାସ୍ୟରସ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ଉପରକୁ ଉଠେ ବା ଉଚ୍ଚସ୍ତରକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୁଏ, ତାକୁ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର ବାରଲେସ୍କ କୁହାଯାଏ । ଯେଉଁଠି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ ହାସ୍ୟ ଉପାଦାନରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ତଳକୁ ଖସିଯାଏ, ତାକୁ ନିମ୍ନସ୍ତରର ବାରଲେସ୍କ କୁହାଯାଏ ।

ତେବେ ବାରଲେସ୍କର ଚାରୋଟି ଶ୍ରେଣୀ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ଯଥା:- Travesty, Hudibrastic, Parody ଏବଂ The mock Epic ଇତ୍ୟାଦି । ଏଥିରୁ ପ୍ରଥମ ଦୁଇଟିକୁ Low Burlesque ଏବଂ ଶେଷ ଦୁଇଟିକୁ ହାଇ ବାରଲସ୍କ କହନ୍ତି । ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏବଂ ରେଷ୍ଟୋରେସନ ଯୁଗରେ ନିମ୍ନସ୍ତରର ବାରଲେସ୍କ ଏବଂ ଅଷ୍ଟଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ହାଇବାରଲେସ୍କ ଲେଖା ଯାଇଛି । "Knight of the burning pestle" ନାମରେ ଏକ ନାଟକୀୟ ବାରଲେସ୍କ ରଚନା କରନ୍ତି Francis Beaumont ୧୯୦୧ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଇଂରାଜୀ ଭାଷାରେ । ଏଥିରେ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସହିତ ନାନା ପ୍ରକାରର ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ବିକଳ୍ପ ସ୍ଥାନ ପାଉଛି ।

ରେଷ୍ଟୋରେସନ ଯୁଗରେ ଜର୍ଜ ଭିଲିଏରସ୍ ଲେଖନ୍ତି ୧୬୭୧ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ The Rehersal ବାରଲେସ୍କ । ତତ୍କାଳୀନ ବୀରତ୍ୱ ବ୍ୟଞ୍ଜନ ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଛି । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଆଉ ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଯାଏ । ବାରଲେସ୍କ ସହିତ ଗାନ ଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଅଭିନୀତ ହେବାର ପରଂପରା ଏଠାରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏହାର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି, ବ୍ୟକ୍ତି, ତାର ଆଚରଣକୁ ଗ୍ରନ୍ଥ ମାଧ୍ୟମରେ ବିକୃତ ରୂପରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ଅସଙ୍ଗତି ଜନିତ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବା, ବିଦ୍ରୂପ କରିବା

ଏବଂ ସଂଶୋଧନ କରିବା । ୧୯୦୧ ମସିହାରେ ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ଶଙ୍କ The Admirable Bashvilleରେ ଏଲିଜାବେଥୀୟ ଯୁଗର ମୁକ୍ତଛନ୍ଦ ବା ବ୍ଲାଙ୍କ ଭର୍ସକୁ କୌତୁକିଆ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି ।

ବାସ୍ତବରେ ବାରଲ୍ଲେସ୍କ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର Mockery, Joking ବା Fun ତେବେ ଅଦ୍ୟାବଧି ଏହା ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଧାର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭ କରିପାରିନାହିଁ ।

ମାସ୍କ ବା ମୁଖାନାଟକ

ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ମାସ୍କ (Masque) ବା ମୁଖାନାଟକର ପ୍ରଚଳନ ରହି ଆସିଛି । ଆଜି ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁନି । ଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଅଭିନେତା ମୁଖା ପିନ୍ଧି ଅଭିନୟ କରିଥାନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଅଭିନୟରେ, ଇଟାଲୀର 'କମେଡିୟା ଡେଲ-ଆର୍ଟେ'ରେ ଅଭିନେତା ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର କରେ । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଲିଜାବେଥଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁପରେ ଷଷ୍ଠ ଜେମ୍ସ ଯେତେବେଳେ ସିଂହାସନ ଆରୋହଣ କଲେ, ତାଙ୍କଠାରୁ ମୁଖା ନାଟକ ନୂତନ ରୂପ ପରିଗ୍ରହଣ କରିଆସିଛି ।

ଷୋଡଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ, ଅଭିନୟରେ ଦୃଶ୍ୟପଟକୁ ଉନ୍ନତ କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଜେମ୍ସ ପ୍ରଚୁର ଅର୍ଥ ବ୍ୟୟ କରିଥିଲେ । ଏଇ ସମୟରେ ମୁଖା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା ଅଭିନୟ ଜଗତରେ । ମୁଖା ମଧ୍ୟ ସେତେବେଳେ ବେଶ୍ ଭାବେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆପ୍ୟାୟିତ କରିପାରିଥିଲା । ତେବେ ଜନସନ, ମିଲଟନ ଆଦିଙ୍କ କବିତ୍ୱ ଯୋଗୁ ମୁଖା କେବଳ ମୁଖାକୁ ବୁଝାଇଲା ନାହିଁ, ଏହା ଏକ ଭିନ୍ନପ୍ରକାର ଅଭିନୟରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା ।

ଏଥିରେ ଗାନଯୋଗ୍ୟତାକୁ ଭରିଦିଆଗଲା । ଫଳରେ ଏହା ସୂକ୍ଷ୍ମକଳ୍ପନା ସହିତ ନାନାପ୍ରକାର ଲିରିକାଲ ଉପାଦାନରେ ରସାଣିତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । କବିତା ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିଟିକୁ ନୂଆ ଚେହେରାପ୍ରଦାନ କଲା ।

ବେନଜନସନ ୧୬୦୫ରେ ଲେଖିଲେ Masque of Blackness, ମିଲଟନ ଲେଖିଲେ Comus ଏବଂ ସାର ଉଇଲିୟମ ଡି. ଆଭେନ୍ୟାଲୁଟେ ଲେଖିଲେ ୧୬୩୯-୪୦ରେ Salmacida spoila ଆଦି । ଏସବୁ ମଧ୍ୟରେ ମିଲଟନଙ୍କ କୃତି କାଳଜୟୀ । ଓଡ଼ିଶାର କେତେକ ଲୋକ ନାଟକରେ ମୁଖାର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । 'ଛଉ' ନାଚ୍ ଏହାର ସଫଳ ଉଦାହରଣ । ତେବେ ଆଜିକାଲି ଆଉ ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର

ନାହିଁ । ପୂର୍ବରୁ ରାମଲୀଳା ଏବଂ ଭାରତଲୀଳାରେ ମୁଖାର ବ୍ୟବହାର ଥିଲା । ଯୁଗୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଲୋକ ନାଟକର ଏଇ ଫର୍ମଟି ନିଜକୁ ବଦଳାଇବାକୁ ଏକରକମ ବାଧ ହୋଇଛି ।

ଏକ୍‌ସଟ୍ରାଭ୍ୟାଞ୍ଜା (Extravaganza)

ଏହା ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ନାଟ୍ୟସ୍ରୋତ । ଯୁଗରୁଚି ସହିତ ତାଳଦେଇ ଏଇ ନୂତନ ନାଟ୍ୟବିଧାର ଜନ୍ମ । ନାନା ଅସଙ୍ଗତି ମଧ୍ୟରୁ ଏହାର ସ୍ୱର ଗୁଞ୍ଜରି ଉଠେ । ହାସ୍ୟରସ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ଶାଣିତ ଭାବେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରିଥାଏ । ବିଦ୍ରୂପ ହେଉଛି ଏହାର ଅଙ୍ଗୀରସ । ସମାଲୋଚନା ବା ବିଦ୍ରୂପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ସମାଜକୁ ସଚେତନ କରାଇଥାଏ । ବାର୍‌ଲେସ୍‌କ ଠାରୁ ଏହା କିଛିଟା ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏଥିରେ ଘଟଣାର ଉଦ୍ଭଟତା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କିଛିଟା କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ ଆବୋରି ବସିଥାଏ ।

ଏଥିରେ ଶାବ୍ଦିକ ଶ୍ଳେଷ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଭାବଗତ ଦୁର୍ବଳତା ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଇଂଲଣ୍ଡର ଜେ.ଆର୍. ପ୍ଲାନ୍‌ଚି ଏହାକୁ ଏକ ବିଧିବଦ୍ଧ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କଲେ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲ ପ୍ଲାନ୍‌ଚେଙ୍କୁ ପ୍ରଶଂସା କରି କହିଛନ୍ତି- "He showed how the romantic love of the wonderful could be turned from an impossible orientalism from a mediaeval atmosphere of ridiculous propertions to a sphere of genuine creativeness." (British Drama) ।

ବାରଲେସ୍‌କରେ ବିଦ୍ରୂପ ବା ଆକ୍ରମଣ ମୁଖ୍ୟସ୍ୱର ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଏକ୍‌ସଟ୍ରାଭାଞ୍ଜାରେ ତାହା ହୋଇନଥାଏ । ଏଥିରେ ବିଦ୍ରୂପ ରହିପାରେ ନ ରହିବିପାରେ । କୌଣସି ଏକ ଉଦ୍ଭଟ ଘଟଣାକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରି ହାସ୍ୟକର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଲା ଏହାର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ଜେ.ଆର୍.ପ୍ଲାନ୍‌ଚେ ଏହାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରିବା ଦିଗରେ ଅଗ୍ରଣୀ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ତାଙ୍କର king of the Little Britain, Babil and Bijou ଆଦି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଏକ୍‌ସଟ୍ରାଭାଞ୍ଜା । ପ୍ଲାନ୍‌ଚେଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ଗିଲବାର୍ଟ, କରାଟ ବ୍ରାଓ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା ମଧ୍ୟ ଏକ୍‌ସଟ୍ରାଭାଞ୍ଜା ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

ଉନ୍ନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏହାର ଆଦର ଥିଲା । ଯୁଗ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଏହା ମଧ୍ୟ ବିଲୀନ ହୋଇଗଲା । ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ଏହା ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱପ୍ନ କହିଲେ ଚଳେ ।

ପ୍ୟାଣ୍ଟୋମାଇମ (ମୂକାଭିନୟ)

ନାଟ୍ୟାଭିନୟର ପ୍ୟାଣ୍ଟୋମାଇମ୍ ହେଉଛି ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ବିଷୟ । ମୂକ ଅଭିନୟ ଅତି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ରହି ଆସିଛି । ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍, ରୋମ୍, ଭାରତବର୍ଷରେ ମୂକ ଅଭିନୟରେ କଳାକାର ମୁହଁ ଖୋଲି ନଥାଏ ବା ସଂଳାପ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ନଥାଏ । ଯାହାକିଛି କରାଯାଏ, ସବୁ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ।

ସଂଳାପ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଉ ନ ଥିବାରୁ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ବା ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଶାଣିତ ତଥା ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସ୍ ଏବଂ ରୋମ୍‌ରେ ଯେଉଁ ମୂକ ଅଭିନୟ ଚାଲୁଥିଲା, ସେଥିରେ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିଲା । ଯନ୍ତ୍ର ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ସମବେତ ଗାନ ରହୁଥିଲା । କଳାକାର ମୁଖା ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ । ନୃତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ କୌଣସି ଏକ କାହାଣୀକୁ ନାନା ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ରୂପପ୍ରଦାନ କରାଯାଉଥିଲା ।

ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ମୂକ ଅଭିନୟରେ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର କଥାବସ୍ତୁ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ହାସ୍ୟରସ ପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସେତେବେଳେ ଅବଶ୍ୟ ନୃତ୍ୟ ଥିଲା ଅଭିନୟର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଙ୍ଗ । ଇଂଲଣ୍ଡ, ଫ୍ରାନ୍ସ, ଇଟାଲୀରେ ମୂକ ଅଭିନୟର ବେଶ୍ ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । ଇଟାଲୀର 'କମେଡ଼ିଆ ଡେଲ ଆର୍ଟ'ରେ, ଏହାର ବହୁପୂର୍ବରୁ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସ୍ଥାନ ପାଇ ସାରିଥିଲା ।

ପ୍ୟାଣ୍ଟୋମାଇମ୍ ଥିଏଟର ମଧ୍ୟରେ, ମୁଖ୍ୟତଃ ଗାନ, ନାଚ, ନିର୍ବାକ୍ ଅଭିନୟ ଏବଂ କମିକ୍ ଉପାଦାନ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ- "Thus the typical English pantornime came into being, delighting the public." (British Drama, Page-174) 'ବାଲେ'ଠାରୁ ଏହା ସାମାନ୍ୟ ପୃଥକ୍ । କାରଣ 'ବାଲେ'ରେ ଛନ୍ଦପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିନୟ ସ୍ଥାନ ପାଉଥିବା ବେଳେ, ପ୍ୟାଣ୍ଟୋମାଇମ୍ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ କରିଥାଏ ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟ (Lyrical Play)

ନାଟ୍ୟପରଂପରାର ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରକ୍ରିୟା ହେଉଛି 'ଗୀତିନାଟ୍ୟ' । ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରାଣ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ବା ମାଧ୍ୟମ ହେଲା ଗୀତ । ନାଟକ ହେଉଛି ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଅସଲ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି, କଥାବସ୍ତୁର ଗୀତିମୟ ଉପସ୍ଥାପନ

ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ଘଟଣା ଚରିତ୍ର ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟର ଭାବରସାତ୍ମକ ରୂପର ଚିତ୍ରଣ କରିବା । ନାଟକର ଜନ୍ମ ଯେ ନୃତ୍ୟ ମିଶ୍ରିତ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରୁ, ଏକଥା କେହି ଅସ୍ୱୀକାର କରିବେ ନାହିଁ । ସଙ୍ଗୀତ କ୍ରମେ ସୁରଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଆବୃତ୍ତିରେ ପରିଣତ ହେଲା । ପରେ ପରେ ଏହି ଆବୃତ୍ତି ସ୍ୱଭାବିକ କଥୋପକଥନରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା । ଏହିପରି ଭାବେ ଭାବରସମୟ ସଂଳାପ ଆସିଛି । ନୃତ୍ୟଯୁକ୍ତ ସଙ୍ଗୀତ ସଂଳାପ, ଭାବପ୍ରକାଶକ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ ଓ କାହାଣୀ ସଂଯୋଗର ନାଟକ ରୂପ ନେଲା । ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକର ମିଶ୍ରଣ ଫଳରେ ଏକ ନୂଆ ଶିଳ୍ପରୀତିରେ ଉଦ୍ଭବ ହେଲା ।

ନାଟକରେ ସଂଗୀତର ପ୍ରୟୋଗ ହେଲା, ଦର୍ଶକର ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଇଁ । ଉତ୍ତେଜନାମୟ ଘଟଣାକୁ ଦେଖି କ୍ଳାନ୍ତ ଦର୍ଶକକୁ କିଛିଟା ମାନସିକ ଆଶ୍ୱସ୍ତି ଦେବା ପାଇଁ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ଥାନ ନେଲା । ସୂକ୍ଷ୍ମ, ଗଭୀର ଓ ଅନିର୍ବଚନୀୟ ଭାବର ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଅର୍ଥମୟ ସଂଳାପ ଅପେକ୍ଷା ଅର୍ଥାତୀତ ସଙ୍ଗୀତ ଅଧିକ ଉପଯୋଗୀ ସାବ୍ୟସ୍ତ ହେଲା । ନାଟକର ଦୃଶ୍ୟ ବା ପରିବେଶ, ନେପଥ୍ୟ ବିଧାନ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଚିତ୍ରିତ ଏବଂ ସ୍ୱର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ରଞ୍ଜିତ ହୋଇ ଉଠିଲା । ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବ ରାଜି ଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ଫୁଟିଉଠିଲା । ନାଟକରେ ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କମ୍ ବେଶି ହୋଇଥାଏ । ନାଟକ ଏବଂ ଗୀତର ଅବସ୍ଥାନର ତାରତମ୍ୟ ଅନୁଯାୟୀ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଶ୍ରେଣୀବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଗୀତି ନାଟ୍ୟରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଘଟଣା ଭିତରେ ରସବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏବଂ ଆବେଦନ ମୁଖ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ, ଗୀତିମୟତା ଭିତରେ ନାଟ୍ୟ ଘଟଣା ଓ ଗତି ପୁରାପୁରି ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରକାର ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ, ଗୀତର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ନାଟକର ସଂଳାପ ଓ ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ପରିମିତ ପ୍ରୟୋଗ ଘଟିଥାଏ । ଅର୍ଥାତ ସଫଳ ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ-ଶ୍ରାବ୍ୟ, ବସ୍ତୁ-ଭାବ, ସୀମାର ବଂଧନ ସହିତ ଅସୀମର ମୁକ୍ତି ଦେଖାଯାଏ ।

ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକ ଦୁଇଟି ହେଉଛି ପରସ୍ପର ବିପରୀତଧର୍ମୀ ସୃଷ୍ଟି । ଗୀତ ଶ୍ରାବ୍ୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ, ନାଟକ ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ । ଗୀତ ଶ୍ରାବ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୋତାର କଳ୍ପଲୋକ ଭାବ ଓ ରସର କିଛି ପରିମାଣରେ ଏକ ଦୃଶ୍ୟମାନ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସେହିପରି ନାଟକ ଦୃଶ୍ୟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ, ଏହାର ସଂଳାପ ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକର କର୍ଣ୍ଣ ଗହ୍ୱରରେ ଗୁଞ୍ଜରଣ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଦୃଶ୍ୟହୋଇ ମଧ୍ୟ ଏହା

ଶ୍ରାବ୍ୟ । ସଙ୍ଗୀତ ମାନବ ଚିତ୍ତବୃତ୍ତିକୁ ବସ୍ତୁଜଗତଠାରୁ ଦୂରେଇ ନେଇଯାଏ ଏକ ଅନିର୍ବଚନୀୟ ଜଗତକୁ । ସେହିପରି ନାଟକ ମଣିଷକୁ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବସ୍ତୁଜଗତ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତ ଅସୀମ ଜଗତର ଭାବଲୋକ ଭିତରେ ମଣିଷକୁ ବୁଡ଼ାଇ ରଖୁଥିବା ବେଳେ ନାଟକ ନାନା ସାମାଜିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଭିତର ଦେଇ ମାନବର ଚିତ୍ତକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ କରେ ।

ସଙ୍ଗୀତ ମଣିଷକୁ ଘେନିଯାଏ ଏକ ଭିନ୍ନ ଇଲାକାକୁ, କିନ୍ତୁ ନାଟକ ମଣିଷକୁ ତା' ନିଜ ଜଗତ ସହିତ ମୁହାଁମୁହିଁ କରାଏ । ସଙ୍ଗୀତର ସମ୍ମୋହନୀ ଶକ୍ତି ନାଟକରେ ନଥାଏ । ନାଟକର କଥାଜଗତ ଶକ୍ତି ଏବଂ ସମ୍ଭାବନା ସଙ୍ଗୀତରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଉଭୟ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ନାଟକରେ ଆବେଗର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଆବେଗ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ, ଗତିଶୀଳ ଏବଂ ଉତ୍ତେଜକ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ସଙ୍ଗୀତର ଆବେଗ ଧୀର, ଶାନ୍ତ ଏବଂ ଗଭୀର । ସଙ୍ଗୀତର ଆବେଗ ଯେଉଁ ରସ ସୃଷ୍ଟିକରେ, ତା'ମଧୁର । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଆବେଗ ନାନା ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କରିଥାଏ ।

ଗୀତିମୟ ନାଟ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟମୟ ଗୀତ ଏକା କଥା ନୁହେଁ । ଗୀତିନାଟ୍ୟ ସେତିକିବେଳେ ସଫଳ ହୁଏ, ଯେତେବେଳେ ଗୀତର ସ୍ୱାଭାବିକ ଧର୍ମ କିଛିଟା କ୍ଷୁର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ତାହା ନାଟ୍ୟରେ ବ୍ୟୟିତ ହୁଏ । ଯେଉଁଠି ଗୀତ ଆଂଶିକ ରହିଛି, ସେଠି ଗୀତ, ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାର ସହାୟକ ହୋଇପାରିଛି । ସଙ୍ଗୀତକୁ ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟରେ ଲଗାଯାଇ ପାରିଲେ, ତାହା ସର୍ବତୋଭାବେ ସଫଳ ହୁଏ । ସୁରର ଅମୂର୍ତ୍ତ ରୂପକୁ ନାଟକର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ ମୂର୍ତ୍ତ କରାଯାଇ ପାରିଲେ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ ସଫଳତା ଲାଭ କରେ । ନାଟକର ଦ୍ରୁତଗତି ସହିତ ସଙ୍ଗୀତର ମନ୍ଦ୍ର ମଧୁର ଗତି ଖାପଖାଇ ପାରିଲେ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସଫଳ ହୁଏ । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକଲେ ଏହାର ଯଥାର୍ଥତା ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଭୂଖଣ୍ଡରେ ଆମେ ଯାହାକୁ 'ଗୀତିନାଟ୍ୟ' ବୋଲି କହୁ, ସେହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ରଚନାକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଜଗତରେ 'ଅପେରା' କୁହାଯାଏ । ଦୃଶ୍ୟ, ଅଭିନୟ, ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଆବୃତ୍ତିର ସମ୍ମେଳନରେ ଅପେରାର ସୃଷ୍ଟି । ସାଧାରଣତଃ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ତିନୋଟି ଦେଶର ଅପେରା ଦର୍ଶକର ଆଦୃତି ଲାଭ କରିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଇଟାଲୀ, ଜର୍ମାନୀ ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସ । ଇଟାଲୀୟ ଅପେରା ସୁରସର୍ବସ୍ୱ । ଫରାସୀ ଅପେରା

ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସର୍ବସ୍ୱ । ଜର୍ମାନୀର ଅପେରା କଣ୍ଠ ସଙ୍ଗୀତ ସର୍ବସ୍ୱ । ଅପେରା କ୍ରମେ କ୍ରମେ ସଙ୍ଗୀତସର୍ବସ୍ୱ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିବା ଦେଖାଯାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍ ୱାଗନ୍‌ର ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ ଅପେରାକୁ ନାଟ୍ୟପ୍ରଧାନ ସଙ୍ଗୀତନାଟ୍ୟରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ, ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ନାଟକ ରୂପରେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସେହି ନାଟକର ବିକାଶରେ କେବଳ ସହାୟତା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ ଗୁଷ୍ଟାଭ କୋବେ (Gustav Kobbe) ତାଙ୍କର The complete Opera Books ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଅପେରା ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖିଛନ୍ତି– "The theory evolved by wagner was that the lyric stage should present not a series of melodies for voice upon a mere framework of plot and versified story, but a serious work of dramatic art, the music to which should, both vocally and instrumentally, express the ever varying development of the drama."

ଅଷ୍ଟଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଇଟାଲୀରେ କମିକ ଅପେରା ବା Opera Buffaର ଜନ୍ମହେଲା । ଏହି କୌତୁକପୂର୍ଣ୍ଣ ଅପେରା ଯେତେବେଳେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ପହଞ୍ଚିଲା, ସେତେବେଳେ ତା'ର ରୂପ ବଦଳିଗଲା । ସେଠାରେ ଏହାର ନାମ ହେଲା Opera comique ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ । ଇଂଲଣ୍ଡର The Beggars opera' ମଧ୍ୟରୁ ଜନ୍ମ ନେଲା 'ବାଲାଡ଼୍ ଅପେରା' । ଏଥିରେ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ସହିତ ଗୀତର ସଂଯୋଜନ ଘଟିଲା ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ସଙ୍ଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ, କିନ୍ତୁ ସଂଳାପ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ, ନାଟ୍ୟରାସକ ଉଲ୍ଲଘ୍ୟ, ରାସକ, ପ୍ରସ୍ଥାନ, ହଲ୍ଲୀଶ ଆଦି ସ୍ୱଳ୍ପ ଦୈର୍ଘ୍ୟବିଶିଷ୍ଟ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଘଟଣାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦଶରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ଦେଖାଯାଏ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ରୂପକର କୌଣସି ନାଟକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ତେବେ କାଳିଦାସଙ୍କ 'ବିକ୍ରମୋର୍ବଶୀ'ରେ ଗୀତ ଓ ନୃତ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଅଧିକା ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ-ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ । ଏଥିରେ ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ 'ପାଠ'ର ଅବତାରଣା କରାଯାଇଛି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଗୀତିକାର ପରମ୍ପରା ଅତି ପ୍ରାଚୀନ । ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଏହାର

ଜନ୍ମ ହୋଇଛି । ବିଂଶ ଶତକର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ ଏହା ବିକଶିତ ହୋଇଛି । ବୈଷ୍ଣବପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ବାଉରୀବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ସ୍ରଷ୍ଟା ଗୀତିନାଟ୍ୟର ବିକାଶ ସାଧନ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ ହାତରେ ଏହାର ଭୂୟୋବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ବେତାର ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିନାଟ୍ୟକୁ ନବଜନ୍ମ ଦେଇଛନ୍ତି । ପୁରାଣ, ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଛଡ଼ା ଆଧୁନିକ ସାମାଜିକ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ମଧ୍ୟ ବହୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ରଚନା କରାଯାଇଛି ।

ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପ୍ରାଚୀନ ରୂପ ଭାବେ ସମାଲୋଚକଗଣ 'ଗୀତଗୋବିନ୍ଦ'କୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି । ଊନବିଂଶ ଶତକର ମଧ୍ୟଭାଗ ପୂର୍ବରୁ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଲିଖିତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନାହିଁ । ୧୮୪୮ ମସିହା ବେଳକୁ ପ୍ରଥମ ଗୀତିନାଟ୍ୟକାର ପୁରୀର ଶଙ୍କର ମିଶ୍ରଙ୍କ ଶିଷ୍ୟ କୃପାସିନ୍ଧୁ ମିଶ୍ର ଶତାଧିକ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଲେଖିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ୧୮୬୮ରେ ରଚିତ ରଘୁନାଥ ପରିଛାଙ୍କ 'ଗୋପୀନାଥ ବଲ୍ଲଭ ନାଟକ'କୁ ଡଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ଏକ ସଙ୍ଗୀତପୂର୍ଣ୍ଣ ଯାତ୍ରା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ସମୟର ବିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ପାଦ ମିଳେଇ ଚାଲିଛି । ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଭିକାରୀ ନାୟକ, ଗୋପାଳ ଦାସ, ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭକରି ରଘୁନାଥ ପଣ୍ଡା, ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ଯଦୁମଣି କାନୁନ୍‌ଗୋ, ଶରତ ମୂଳିଆଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିସମ୍ଭାର ଭିତରେ ଗୀତିନାଟ୍ୟ ନିଜକୁ ସୁସଙ୍ଗଠିତ କରିପାରିଛି ।

ଅପେରା ବା ସଙ୍ଗୀତନାଟ୍ୟ

ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଏକ ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ଲୋକପ୍ରିୟ ଧାରା ହେଉଛି 'ଅପେରା' । ଇଟାଲୀରେ ଷୋଡ଼ଶ ଶତକରେ ଏହାର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଫ୍ଲୋରେନଟାଇନ୍‌ର ଜଣେ ଅଭିଜାତ ବ୍ୟକ୍ତି ଗିଓଭାନି ଏବଂ ତାଙ୍କ ଦଳର ପ୍ରେରଣା ଭିତରୁ ଏହାର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳକୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର କୋରସ ବା ସମବେତ ସଙ୍ଗୀତ କିଛିଟା ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଥାଏ । ତାକୁ ପୁନର୍ଜୀବିତ କରିବା ପାଇଁ ଗିଓଭାନି ଆହ୍ୱାନ ଦେଲେ । ତାଙ୍କ ଗ୍ରୁପ୍‌ର ଜନୈକ କବି ରିନ୍ୟୁସିନୀ 'କଥା' ଏବଂ ଆଉ ଜଣେ 'ଗାନ'କୁ ମିଶାଇ ୧୫୯୪ରେ Dafne ଅପେରାକୁ ଜନ୍ମଦେଲେ । ପରେ ପରେ ଅପେରାର ପଥ ପରିଷ୍କାର ହୋଇଗଲା । ଗିଓଭାନି ଏଥିରେ କବିତା ସହ ସଙ୍ଗୀତର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ କରିଥିଲେ । ସାଙ୍ଗୀତିକତା ବେଶି ପରିମାଣରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରୁଥିଲା । ଆଉ କିଛିବର୍ଷ ପରେ କ୍ଲାଡ଼ିଓ ମାନ୍‌ଟିଭାର୍ଡ଼ି କହିଲେ, କବିତା ଓ

ସଙ୍ଗୀତରେ ସମନ୍ୱୟର କିଛି ଅର୍ଥ ନାହିଁ, ଅପେରା ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟତଃ ସଙ୍ଗୀତର ଇଲାକା । ୧୬୦୭ ଓ ୧୬୦୮ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ସେ ଲେଖିଲେ Orfeo ଏବଂ Arianna ଅପେରା । ତାଙ୍କ ପରେ ପରେ ଇଟାଲୀର ଜନ ସାଧାରଣ ଅପେରାକୁ ଆଗ୍ରହର ସହିତ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି ।

୧୬୩୭ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ପ୍ରଥମ 'ଅପେରା ହାଉସ୍' ନିର୍ମିତ ହୋଇଥିଲା । ପରେ ପରେ ଅପେରାର ପ୍ରଭାବ ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଅଷ୍ଟ୍ରିଆରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଦୃଶ୍ୟପଟ୍ଟର ଆଖିଦୃଶିଆ ସାଜସଜ୍ଜା ଏବଂ ମନମତାଣିଆ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରଭାବରେ ଅପେରାର 'କଥା' ଭାଗ ଗୌଣ ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ଇଟାଲୀରେ ସପ୍ତଦଶ ଶତକରେ 'ଅପେରା' ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚିତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଏଇ ସମୟରେ ମଧ୍ୟ ଇଂଲଣ୍ଡରେ 'ଅପେରା' ଜନ୍ମନେଲା । ଏଠାର ଅପେରାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇଥିଲେ ଉଇଲିୟମ ଡି ଏଭେନାଣ୍ଟ । ଇଟାଲୀୟ ଆଦର୍ଶକୁ ଆଧାର କରି ସେ ଲେଖିଲେ The Siege of Rhodes, The cruelty of the Spaniards in Peru, The History of Sir Francis Drake ଇତ୍ୟାଦି ଅପେରା । ଏହି ସବୁ ଅପେରା ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରିଥିଲା । କାରଣ ଏହାର ଅର୍କେଷ୍ଟ୍ରା ଏବଂ ମଧୁର ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତକୁ ବିମୋହିତ କରିଥିଲା ।

ପରେ ପରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ମୌଳିକ ଅପେରା ଏକ ନୂଆ ମୋଡ଼ ନେଲା । ଇଂରାଜୀ ଆଦର୍ଶକୁ ଭିତ୍ତିକରି ଗଢ଼ି ଉଠିଲା ଡ୍ରାଇଡ଼େନଙ୍କ Albion and Albanius, King Arthur, The British Worthy ଇତ୍ୟାଦି ଅପେରା । କେହି କେହି ଏଗୁଡ଼ିକୁ 'ଡ୍ରାମାଟିକ ଅପେରା' କହନ୍ତି । ସଂଳାପ, ଗୀତ ଏବଂ ବାଦ୍ୟ ଏଥିରେ ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ଥିଲା । ଇଟାଲୀର ଅପେରାଗୁଡ଼ିକରେ ପ୍ରାୟତଃ ସଂଳାପ ଆଦୌ ନଥିଲା । ଗାନ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଉଥିଲା । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପାର୍ଶେଲ ନାମକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଯୋଗୁଁ 'ଡ୍ରାମାଟିକ ଅପେରା' କିଛି କାଳ ପାଇଁ ହଇଚ଼ଇ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ପରେ କିନ୍ତୁ ଏହା ଦବିଗଲା । ପୁନର୍ବାର ଇଟାଲୀୟ ଅପେରାର ଆଦର୍ଶ ପ୍ରଚଳିତ ହେଲା ।

ଅପେରାର ମଧ୍ୟ ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ରୂପ ଅଛି, ଯାହାର ନାମ ହେଉଛି 'କମିକ୍ ଅପେରା' । ଇଟାଲୀର ନେପଲ୍ସ ଠାରେ ଏହାର ଜନ୍ମ । କୃଷକ ପରିବାରର କାହାଣୀ ଫାର୍ସ ଢାଞ୍ଚାରେ ସଙ୍ଗୀତରେ ଭରପୁର ହୋଇ ଅଭିନୀତ ହୁଏ । ଏଇ 'କମିକ ଅପେରା'

ବେଶି ନାଁ କରିଥିଲା ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଇଂଲଣ୍ଡରେ । ଖାଲି ସେତିକି ନୁହେଁ, ଇଂଲଣ୍ଡରେ ମଧ୍ଯ ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ହାଲ୍କା ଧରଣର ଅପେରା ବିକାଶ ଲାଭ କରିଥିଲା । ଏଗୁଡ଼ିକୁ 'ବାଲାଡ଼ ଅପେରା' କୁହାଯାଉଥିଲା । ଏହାର ସାର୍ଥକ ଉଦାହରଣ ହେଉଛି ୧୭୨୮ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦର ଜନ୍ ଗେ'ଙ୍କର ବହୁ ପ୍ରଶଂସିତ ଲେଖା The Beggar's Opera । ପରେ ପରେ ଅପେରାର ସ୍ୱର ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ । ଏଥିରେ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ସ୍ଥାନପାଏ । ହାସ୍ୟରସରେ ଭରପୂର ଏହି ବାଲାଡ଼ ଅପେରା ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ । ଜନ୍ ଗେ' ହେଲେ ଏଇ 'ବାଲାଡ଼ ଅପେରା' ସୃଷ୍ଟିକର୍ତ୍ତା । ତାଙ୍କର ବହୁଚର୍ଚ୍ଚିତ ବାଲାଡ଼ ଅପେରା ହେଲା 'Achilles' ଏହି ବାଲାଡ଼ ଅପେରାକୁ ଅଧିକ ସମୃଦ୍ଧ କରିଥିଲେ ହେନ୍‌ରି ଫିଲ୍ଡିଂ ।

ଅପେରାକୁ ଦେଖିଲେ ଜଣାପଡ଼ିବ, ଏଥିରେ ପୁରାଣ ଇତିହାସ ଏବଂ କଳ୍ପନା ଆଦିରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ସଙ୍ଗୀତର ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ତର ଉପରେ ଏହା ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ନାଟକୀୟ ରଚନା । ସଙ୍ଗୀତ କେବଳ ଏହାର ମାଧ୍ୟମ ନୁହେଁ, ପରନ୍ତୁ ଏକ ଅବିଭାଜ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ଅପେରାର ଉପଭେଦ ହେଉଛି ଲାଇଟ୍ ଅପରୋ, ଗ୍ରାଣ୍ଡ ଅପେରା । ଲିବରେଟୋ (Liberatto) ହେଉଛି ଅପେରାର ଏକ ପାଠ୍ୟ ସଂସ୍କରଣ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତ ସ୍ତର ଉପରେ ସଂଳାପ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ଗୋଟିଏ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଅଲଗା ଅଲଗା ଅପେରା ଲେଖା ଯାଇପାରେ । ଅପେରାର କଥାସୂତ୍ର ଉପରେ କମ୍ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇ ସଙ୍ଗୀତ ଏବଂ ଧ୍ୱନି ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଏ । ଅପେରା ଲେଖକଙ୍କର କାବ୍ୟାତ୍ମକ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଥିବା ଦରକାର । ଏଥିପାଇଁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ସଙ୍ଗୀତ ଅଧିକ ରହୁଥିବାରୁ ନାଟକର ନାଟକୀୟତା ଯେପରି ହାନି ନହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ସାବଧାନ ହେବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ପ୍ରଦର୍ଶନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅପେରାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ ବିଧାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଅଭିନୟର ସଫଳତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ କଳାକାରଗଣ 'ଗାନକଳା' ବିଷୟରେ ଭଲଭାବେ ଜାଣିବା ଦରକାର । ସଙ୍ଗୀତର ଅଧିକ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହୁଥିବାରୁ, ଅଭିନେତା ତାଳ, ଲୟ ଏବଂ ସ୍ୱର ମଧ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ସନ୍ତୁଳନ ସ୍ଥାପନ ପୂର୍ବକ ନାଟ୍ୟାର୍ଥକୁ ଆଗେଇ ନେଇଥାନ୍ତି । ନାଟକୀୟ ପ୍ରସଙ୍ଗ, ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ସଙ୍ଗୀତ, ଅଭିନୟ ଆଦି ମଧ୍ୟରେ ସନ୍ତୁଳନ ସମ୍ଭବ

ହୋଇପାରିଲେ ଅପେରା ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ଅପେରାରେ ପ୍ରଥମେ ରଙ୍ଗପ୍ରଭାବ ଉତ୍ପନ୍ନ କରାଯାଏ । ପରେ ପରେ ନାଟକୀୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟକୁ ଧ୍ୱନିତ କରାଯାଏ । ତାହାପରେ କଳାତ୍ମକ ଗାୟନ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ଉପସ୍ଥାପନ ଦ୍ୱାରା ଦୃଶ୍ୟବିଧାନ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ରଙ୍ଗବିଧାନରେ ଅଭିନେତା, ଭାବନଟ, ବାଦ୍ୟବୃନ୍ଦ ଏଇପରି ତିନିପ୍ରକାର ଦଳ ରହିଥାନ୍ତି । ଏଠି କେହିକାହାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟାକଲେ ରଙ୍ଗବିଧାନ ଠିକ୍‌ଭାବେ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ଅପେରା ପାଇଁ 'ନାଟ୍ୟ'ର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି, ଯେଉଁଥିରେ ଆଦ୍ୟପ୍ରାନ୍ତ ସଙ୍ଗୀତ ଯୋଜନା କରାଯାଇପାରିବ । ଏପରି ସଙ୍ଗୀତ ଯୋଜନା କରିବାକୁ ହେବ, ଯେଉଁଥିରେ ଚରିତ୍ରାଙ୍କନର କ୍ଷମତା ରହିଥିବ । ଏବେ ମଧ୍ୟ ଅପେରା ଅଧିକ ଅନ୍ୱେଷଣ ଆବଶ୍ୟକ କରୁଛି । ଓଡ଼ିଶାରେ ଅପେରାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରାଇଛନ୍ତି ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ । ତାଙ୍କର ଶ୍ରୀଗଣେଶ, ଲକ୍ଷ୍ୟହୀରା, ମା'ଦୁର୍ଗା, ଆଦି ବହୁ ଅପେରା ଆକାଶବାଣୀରୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇଛି । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣି, ଜଗନ୍ନାଥ ପାଣି, ଗୋପାଳଦାସ ଆଦି ଅପେରା ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କର ସୃଷ୍ଟିକୁ ଛୋଟରାୟ ନୂଆ ଜୀବନ ଦେଇ ଲୋକ ପ୍ରିୟ କରାଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

ଗୀତାଭିନୟ

ଲୋକନାଟକର ଏହା ଏକ ବିଭବ । ଥିଏଟାରୀ ମଞ୍ଚର ଜନ୍ମ ପରେ ପରେ ଗୀତାଭିନୟର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଗୀତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ଉଭୟକୁ ନେଇ ଗୀତାଭିନୟରକୁ ଉଦ୍ଭବ । ଗୀତାଭିନୟ, ଗୀତିନାଟ୍ୟର ସମପର୍ଯ୍ୟାୟବାଚୀ । ଉଭୟଙ୍କ ଗତିପଥ ସମାନ ନୁହେଁ । ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ଗୀତାଭିନୟରେ ଗୀତର ଆଧିକ୍ୟ ଥାଏ । ଏଥିରେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ଭଳି କାହାଣୀର ଗୁରୁତ୍ୱ, ବିସ୍ତାର ଏବଂ ଜଟିଳତା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଗୀତ ଏବଂ ଅଭିନୟ ହେଉଛି ଏହାର ଆଧାର ଭୂମି ।

ଗୀତାଭିନୟ ମଧ୍ୟ ଯାତ୍ରାର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଏଥିରେ ଭକ୍ତିରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିଥାଏ । ପୁରାଣର କାହାଣୀ ଏଥିପାଇଁ ଖୋରାକ୍ ଯୋଗାଇଥାଏ । ଗୀତାଭିନୟ ସାଧାରଣତଃ ଅତିରଞ୍ଜନଧର୍ମୀ । କାହାଣୀର ଆତିଶଯ୍ୟ, ଚରିତ୍ରର ମଜାଦାର ସଂଳାପ, ଭାଷାର ମିଶ୍ରିତ ରୂପ ଗୀତାଭିନୟକୁ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଛି । ଏଥିରେ ଗୀତ ନାଚ୍ ଓ ବାଦ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ୱ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ।

ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଏବଂ ଗୀତାଭିନୟ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । ଡଃ କୃଷ୍ଣଚରଣ ବେହେରା 'ଓଡ଼ିଶାର ଯାତ୍ରା ଓ ପାରମ୍ପରିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ନାଟ୍ୟଧାରା' ପୁସ୍ତକ (ପୃ-୧୩୬/୧୩୭)ରେ କହନ୍ତି- "ଅନୁସନ୍ଧାନରୁ ଜାଣୁଛି- ଏହି ତିନିଟି ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନାହିଁ । ସାଧାରଣ ଭାବରେ କହିଲେ, ସଙ୍ଗୀତ ସମାବେଶର ଅନୁପାତ ଘେନି ଯାହାକିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦର୍ଶାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ସୁଆଙ୍ଗ ସଙ୍ଗୀତ ସର୍ବସ୍ୱ । ଗୀତାଭିନୟରେ ସଙ୍ଗୀତ ଓ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ପ୍ରାୟ ଅଧା ଅଧା, ନୋହିଲେ ସଙ୍ଗୀତ ଶତକଡ଼ା ୭୫ଭାଗ ଏବଂ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ୨୫ଭାଗ । ଗୀତିନାଟ୍ୟରେ ସେହିପରି ସଙ୍ଗୀତ ଓ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ୭୫ଭାଗ । କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଏହାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ନଥିବାର ଦେଖାଯାଏ ।"

ତତ୍କାଳୀନ ଲେଖକଗଣ ମଧ୍ୟ ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୀତାଭିନୟ, ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଭିତରେ ବିଶେଷ କୌଣସି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖିପାରି ନାହାନ୍ତି । ବିଷୟ ନାମକରଣ ବେଳେ ସୁଆଙ୍ଗ ବା ଗୀତାଭିନୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଗୋପାଳ ଦାଶଙ୍କ ଜୟନ୍ତ ଜୟଗୋପାଳ ନାଟକ, ଗୀତାଭିନୟ ଓ ସୁଆଙ୍ଗ, ବୈଷ୍ଣବପାଣିଙ୍କ ସୀତାଚୋରୀ ଗୀତାଭିନୟ, ବିଦ୍ୟାସୁନ୍ଦର ଗୀତାଭିନୟ ବା ବିଦ୍ୟାସୁନ୍ଦର ସୁଆଙ୍ଗ, ଗୋପାଳ ଦାଶଙ୍କ ମାରୁଆଡ଼ୀ ସୁଆଙ୍ଗ ବା ପୁରନମେଲ ଗୀତାଭିନୟ ଇତ୍ୟାଦି । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରାୟ ତୃତୀୟ ଦଶକରୁ ଗୀତାଭିନୟ ରଚନାର ପରମ୍ପରା ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଜଣାଯାଏ । ଭାଗୀରଥି ମାହାରଥି ମହାପାତ୍ର, ତ୍ରିପତି ଗାୟକରତ୍ନ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତି, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ସ୍ୱାଇଁ, ଘନଶ୍ୟାମ ଦାଶ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟା ଗୀତାଭିନୟ ରଚନା କରିଥିବା ଜଣାଯାଏ । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ ମେଘନାଦ ବଧ, ଦଣ୍ଡୀପର୍ବ ଗୀତାଭିନୟ, ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣଙ୍କ ବାଲ୍ୟବିନୋଦ ଗୀତାଭିନୟ, ବାଳକୃଷ୍ଣ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଶ୍ରୀରାମ ବନଗମନ ଗୀତାଭିନୟ ଆଦିରେ ଆମେ ଗୀତାଭିନୟ, ସୁଆଙ୍ଗ ଏବଂ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଫେଣ୍ଟାଫେଣ୍ଟି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ପାଇବା ।

ଗୀତାଭିନୟରେ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏଥିରେ ହାରମୋନିୟମ୍, ତୁବିତାବଲ, ପଖାଉଜ, କ୍ଲାରିଓନେଟ୍, ବଂଶୀ, ଇତ୍ୟାଦି ବାଦନ କରାଯାଉଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ନୂଆ ନୂଆ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରମାନ ସଂଯୁକ୍ତ ହେବା ଫଳରେ ଏହା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ରସପ୍ରଣୋଦିତ ଏକ ଭିନ୍ନ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ (Dance Drama)

ନାଟ୍ୟପ୍ରକ୍ରିୟାର ଅନ୍ୟତମ ବିଭାଗ ହେଉଛି ଗୀତିନାଟ୍ୟ । ନୃତ୍ୟ ହେଉଛି ମଣିଷର ଏକ ଆଦିମତମ ଶିଳ୍ପ । ଏଇ ନୃତ୍ୟ ପୁଣି ଏକକ ନୃତ୍ୟ, ସମବେତ ନୃତ୍ୟ । ସେତେବେଳେ ନୃତ୍ୟ କହିଲେ ବୃନ୍ଦ ନୃତ୍ୟକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଏକକ ନୃତ୍ୟ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଛି । ଏହା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା ଛନ୍ଦବଦ୍ଧ ପାଦଚ଼ାଳନା, ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ, ପେଶି ସଞ୍ଚାଳନ, ଉଲଙ୍ଘନ ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ । ବିଭିନ୍ନ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ବିକାର ମଧ୍ୟ ଫୁଟି ଉଠିଥିଲା ଏସବୁ ମାଧ୍ୟମରେ ଯଥା- କାନ୍ଦିବା, ବିଳାପ କରିବା ଆଦି । ଯେତେବେଳେ ପଦଚ଼ାଳାନା, ହସ୍ତଚାଳନା ଏବଂ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ପ୍ରକାଶନ ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଲା ଏବଂ ଛନ୍ଦ, ଲୟ, ତାଳ ଆଦିର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଛାଞ୍ଚରେ ନିୟନ୍ତିତ ହେଲା । ସେତେବେଳେ ତାକୁ ନୃତ୍ୟ କୁହାଗଲା । ତାଳ, ଲୟ ଏବଂ ଛନ୍ଦକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କଲା ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ସ୍ୱର । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ, ନର୍ତ୍ତକ ଏବଂ ବାଦ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ମୁଖରୁ ଚିତ୍କାର ଏବଂ ଭାଷାହୀନ ନାନାପ୍ରକାର ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଥିଲା । କାଳକ୍ରମେ ମଣିଷର ମୁଖନିସୃତ ଧ୍ୱନିପୁଞ୍ଜ ଅର୍ଥମୟ ଏବଂ ଭାବପ୍ରକାଶକ୍ଷମ ଭାଷାରେ ପରିଣତ ହେଲା । କଣ୍ଠ ସଙ୍ଗୀତରେ ଭାଷା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ।

ଯେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୃତ୍ୟ କେବଳ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସହକାରେ ପରିବେଷିତ ହେଉଥିଲା, ସେତେଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନୃତ୍ୟ ଥିଲା ଆକର୍ଷଣର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ । ହେଲେ ଯେତେବେଳ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ତା'ସହିତ ଯୋଡ଼ିହୋଇଗଲା, ସେତେବେଳେ ନୃତ୍ୟର ଗୁରୁତ୍ୱ କିଛିଟା ହ୍ରାସ ପାଇଲା । ତା'ର ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ଖଣ୍ଡିତ ହେଲା । ନୃତ୍ୟ, ଗୀତ ସହିତ ଯେତେବେଳେ ଆବୃତ୍ତି ଧର୍ମୀ ଅଂଶ ଏବଂ କାହାଣୀ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଗଲା, ସେତେବେଳେ ତାହା ହୋଇଗଲା ନାଟକ । ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମୀ ଅଂଶ ସଂଳାପରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା । କ୍ରମେ କାହାଣୀ ମଧ୍ୟ ସୁସମ୍ବନ୍ଧିତ ହେଲା । ନୃତ୍ୟ ଭିତରୁ ନାଟକ ଆସିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, କାଳକ୍ରମେ ନାଟକରୁ ନୃତ୍ୟ ଦୂରେଇଗଲା । ନୃତ୍ୟ ପରି ଗୀତ ମଧ୍ୟ ନାଟକରେ ଅବହେଳିତ ହୋଇପଡ଼ିଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକ ହୋଇଗଲା କେବଳ ସଂଳାପ ସର୍ବସ୍ୱ କାହାଣୀ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ନୃତ୍ତ, ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ବିଷୟରେ ଆଲୋଚନା ରହିଛି । ଅଭିନୟ ହୀନ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ହେଲା 'ନୃତ୍ତ' । ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଭାବର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସୃଷ୍ଟିହେଲେ ତା'ହେଲା 'ନୃତ୍ୟ' । ବାକ୍ୟାର୍ଥ ଏବଂ ପଦାର୍ଥର ରସଯୁକ୍ତ ଅଭିନୟ

ଏବଂ ଭାବଯୁକ୍ତ ଅଭିନୟକୁ ଭରତ ନାମ ଦେଲେ 'ନାଟ୍ୟ' ।

ନୃତ୍ୟ ପୁଣି ଦୁଇପ୍ରକାରର ଯଥା- ତାଣ୍ଡବ ଏବଂ ଲାସ୍ୟ । ଶିବଙ୍କ ଅନୁଚର ତଣ୍ଡୁ, ଭରତଙ୍କୁ ଯେଉଁ ଭୟଙ୍କର ନୃତ୍ୟ ଦେଖାଇଥିଲେ, ତାହା ହେଲା 'ତାଣ୍ଡବ' । 'ଲାସ୍ୟ' ନୃତ୍ୟ ଶିକ୍ଷା ଦେଇଥିଲେ ପାର୍ବତୀ । ହସ୍ତ ସଞ୍ଚାଳନ, ହସ୍ତର ବିଭିନ୍ନ ମୁଦ୍ରା, ପଦଚାରଣ, ମଣ୍ଡଳ, ଗତି, ଭାବପ୍ରକାଶକ ନାନା ଅଙ୍ଗ ଉପାଙ୍ଗର କ୍ରିୟାପ୍ରକ୍ରିୟା ବିଷୟରେ ସବିଶେଷ ତଥ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ରତ୍ନାକର, ଅଭିନୟଦର୍ପଣ, ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଆଦିରୁ ମିଳେ । କେତେକ ସମୟରେ ନୃତ୍ୟ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପ ରୂପରେ ଦେଖା ଦେଇଛି ଯଥା- କଥକ ଏବଂ ଭାରତନାଟ୍ୟମ୍ । ଅନେକ ଲୋକନୃତ୍ୟ ଭିତରେ ଲୋକଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ପର୍ଯ୍ୟାୟ, ଦେବାଦେବୀ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଘଟଣା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ତେବେ ଏଗୁଡ଼ିକୁ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ, କେବଳ ନୃତ୍ୟ ହିଁ କୁହାଯିବ । ପାଇକ, ଝୁମର ଆଦିରେ କିଛି ପରିମାଣରେ ନୃତ୍ୟ ନାଟର ଉପାଦାନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ, ତଥାପି ଏଗୁଡ଼ିକ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ନୁହେଁ ।

ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବିଷୟ । ନୃତ୍ୟ ଭିତରେ ନୃତ୍ୟଶିଳ୍ପର ଉପସ୍ଥାପନା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ । ହେଲେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟ ଉପଲକ୍ଷ୍ୟ ମାତ୍ର, ନାଟକ, ପରିବେଷଣ ତାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ନାଟକର ଭାଷା ହେଉଛି ଅର୍ଥମୟ ବାକ୍ୟ ସମଷ୍ଟି, ଗୀତିନାଟ୍ୟର ଭାଷା ହେଲା ଗୀତ । ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟର ଭାଷା ହେଲା ନୃତ୍ୟ । ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ଅପେକ୍ଷା ବାକ୍ୟର ଭାଷା ଅଧିକ ହେଲେ, ତାହା ସଫଳ ହୋଇନଥାଏ । ତେବେ ଏଥିରେ ବାକ୍ୟଗତ ଭାଷା ଦୁଇଟି ମାଧ୍ୟମରେ ଆସିପାରେ । ପ୍ରଥମଟି ନେପଥ୍ୟରୁ ନୃତ୍ୟର ଘଟଣା ଆସିପାରେ । ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଭାବକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ଆବୃତ୍ତି କିମ୍ବା ଭାଷଣ ଦିଆଯାଇପାରେ । ଦ୍ୱିତୀୟଟି, ବାକ୍ୟାଶ୍ରୟୀ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ବେଳେ ବେଳେ ସମ୍ମିଳିତ ଭାବେ ଭାବ କିମ୍ବା ପରିବେଶକୁ ବୁଝାଇବା ପାଇଁ, କେତେବେଳେ ସଂଳାପ ରୂପେ ଏକକ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଏହା ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

ଯେତେବେଳେ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣାପଡ଼େ, ବା ଦର୍ଶକଗଣ ନୃତ୍ୟର ଭାଷା ବୁଝିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୋଇପଡ଼ନ୍ତି, ସେ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନୃତ୍ୟ ବୁଝିବାକୁ ଦରକାର ହୁଏ ବାକ୍ୟମୟ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର । ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ହସ୍ତପଦ ସଞ୍ଚାଳନ ଗତି, ଭାବାଭିବ୍ୟକ୍ତି

ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ ଗିତିଶୀଳ ଘଟଣା ସୃଷ୍ଟିକରି, ଉତ୍ତେଜନାମୟ ପରିଣତ ଆଡ଼କୁ ତାକୁ ଆଗେଇନେବା । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ନାଟ୍ୟରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରିହୁଏ । ବେଳେବେଳେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ନୃତ୍ୟର ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ଅନେକ ବୁଝି ପାରନ୍ତି ନାହିଁ । ସେମାନେ ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ରୂପଟିର ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ଫଳରେ, ନାଟ୍ୟ ରୂପଟି କ୍ଷତିଗ୍ରସ୍ତ ହୁଏ ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟର ଲୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ । ଦ୍ରୁତଲୟର ନୃତ୍ୟ ନାଟକର ଗତିବେଗ ବୃଦ୍ଧି କରିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନୃତ୍ୟ, ନାଟ୍ୟଘଟଣା ସହିତ ଭଲଭାବେ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବା ଦରକାର । ଘଟଣା ବହିର୍ଭୂତ ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ପାଇଁ ଏକ ପ୍ରକାର ମୂଲ୍ୟହୀନ । ପ୍ରତିଟି ନୃତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ପୂର୍ବ ଏବଂ ପର ଘଟଣା ଅନୁସାରୀ ହେବା ବିଧେୟ । ଖାଲି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ନୃତ୍ୟ ଖଞ୍ଜିଦେଲେ ହେବନାହିଁ, ତା'ଭିତରେ ଘଟଣାର ପରିବର୍ଦ୍ଧମାନ ଗତି, ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଉତ୍ତେଜନା ଆଦିର ଯଥାର୍ଥ ଚିତ୍ରଣ ହେବା ଦରକାର । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଏଥିରେ କରୁଣ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଚର୍ମ ଏବଂ ଶିଙ୍ଗ ତିଆରି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ଯୁଦ୍ଧଜନିତ ଘଟଣା ଅର୍ଥାତ୍ ବୀର ଏବଂ ରୌଦ୍ର ରସର ଉପଯୋଗୀ ହୋଇଥାଏ । 'ବାଲେ' ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ଏଥିରେ ମୂକ ଅଭିନୟ ଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଏକ ବିଶେଷ ଭାବ ବା କାହାଣୀର ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ପ୍ରଥମେ ବାଲେ'ରେ କ୍ଲାସିକ୍ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇଥିଲା କିନ୍ତୁ ପରେ ଏଥିରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଘଟଣା ରୂପନେଲା । ସ୍ଲିପିଂ ବିଉଟି, ସ୍ୱାନ୍ ଲୋକ୍ ଇତ୍ୟାଦି ବାଲେର ଆବେଦନ ବେଶ୍ ଚିରନ୍ତନ । ୟୁରୋପରେ ସବୁଠି ବାଲେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ଆଜି ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ଜାପାନର କାବୁକି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଚିତ୍ରବିଚିତ୍ର ପୋଷାକ, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ବାଦ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ମଝିରେ ମଝିରେ କିଛି କିଛି ଉଚ୍ଚ ଏବଂ ଗମ୍ଭୀର କଥାର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହା ନୃତ୍ୟ ଉପରେ ଆଧାରଶୀଳ । ମୟୂରଭଞ୍ଜର ଛଉନାଚ୍ ହେଉଛି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଏକ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ଉତ୍ତେଜକ ନାଟ୍ୟଘଟଣା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟାକୁ ପରିଣତି ଦିଗକୁ ଟାଣିନିଏ । ଏଥିରେ ଦ୍ରୁତ ପଦକ୍ଷେପ, ପୁନଃ ପୁନଃ ଘୂର୍ଣ୍ଣନ, ଦ୍ରୁତ ଉଲଘଂନ, ଶିର ସ୍କନ୍ଧ ବନ୍ଧ କମ୍ପନ ଇତ୍ୟାଦି ଦୃଶ୍ୟ ବୀରରସ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ଏହି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଏକ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ୱର । ପ୍ରଥମରୁ ମୟୂରଭଞ୍ଜ 'ଛଉ'ରେ ମୁଖା ବ୍ୟବହାର ଥିଲା । ଏବେ

ତାହା ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ନେପଥ୍ୟରୁ ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ ।

ଚାରୋଟି ପ୍ରଧାନ କ୍ଲାସିକ ନାଟ୍ୟଧାରା- ଭାରତନାଟ୍ୟମ୍, କଥକ, କଥକଳି, ମଣିପୁରୀ ଭିତରୁ କଥକଳି ହେଉଛି ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ରାମାୟଣର କାହାଣୀ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ନୃତ୍ୟ, ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦନ କରାଯାଇଥାଏ । ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରୀମାନେ ମଧ୍ୟ କଣ୍ଠ ସଙ୍ଗୀତରେ ଭାଗ ନେଇଥାନ୍ତି । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟ ଅଭିନୟ ସହିତ ଆବୃତ୍ତି ଗୋଟିଏ ସ୍ୱରରେ ଚାଲିଥାଏ । କଥକଳିର ସାଜପୋଷାକ, ଶିରସଜ୍ଜା, ମୁଖର ଲେପନ ଇତ୍ୟାଦି ବେଶ୍ ଚମତ୍କାର ଏବଂ ଭୟ ବିସ୍ମୟ ଉଦ୍ରେକକାରୀ । ମଣିପୁରୀରେ ଘଟଣାର ଗତିବେଗ ଏବଂ ନାଟକୀୟତା କମ୍ । ଓଡ଼ିଶୀ ନୃତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଆମେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ଧାରା ଅବ୍ୟାହତ ଥିବା ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ହସ୍ତ, ପଦ, ମୁଖ, ଗ୍ରୀବା ସଞ୍ଚାଳନ ଆଦି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ରର ସ୍ୱର ଏବଂ ସଙ୍ଗୀତର ତାଳେ ତାଳେ ଝଙ୍କୃତ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏହା କେବଳ ନୃତ୍ୟ ଭିତରେ ସୀମିତ ଥିଲା । ପରେ ଏଥିରେ ଅଭିନୟ ସହିତ କାହାଣୀ ସ୍ଥାନ ପାଇବା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦିତ ହେବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ପୁରାଣର କାହାଣୀ, ଉପକାହାଣୀ ଏହି ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟକୁ ଏକ ସାବଲୀଳ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିଛି ।

ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଚଣ୍ଡାଳିକା, ଶ୍ୟାମା, ଚିତ୍ରାଙ୍ଗଦା ଇତ୍ୟାଦି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଫଳ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ମୟୂରଭଞ୍ଜ 'ଛଉ'ର ନଟରାଜ, କଳଙ୍କଭଜଞ୍ଜନ, କାଳୀୟଦଳନ, ମାୟାଶବରୀ, ମେଘଦୂତ ଇତ୍ୟାଦି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଫଳ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି । ସେସବୁର ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବ ରହିଛି । ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାରୁ, ଦର୍ଶକର ଆଦୃତି ଲାଭ କରିବାରେ ଲାଗିଛି । ନାଟ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱବିତ୍‌ଗଣ ଜର୍ମାନ ଦେଶର ବସନ୍ତ ବିଜୟ ଉତ୍ସବ ସମ୍ପର୍କୀୟ ନୃତ୍ୟକୁ ଆଦିମତମ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିଥାନ୍ତି ।

ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ

ନାଟ୍ୟ ଅନୁଚିନ୍ତନର ଆଉ ଏକ ସୋପାନ ହେଉଛି 'ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ' । ଏଥିରେ ନାଟକ ସହିତ କାବ୍ୟ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ଏବଂ କାବ୍ୟନାଟକ ଉଭୟ ଏକ ନୁହନ୍ତି । ଉଭୟଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । ପଦ୍ୟଛନ୍ଦ ହେଉଛି ଏହାର ବିଶେଷତ୍ୱ । ତାରି ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକୀୟତା ଫୁଟି ଉଠିଥାଏ ।

ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ଇତିହାସରେ (ପୃ-୪୮୮/୪୮୯) ଆଲୋଚକ ଡଃ ଅଜିତ କୁମାର ଘୋଷ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି- "କାବ୍ୟ ଓ ନାଟକର ପାରସ୍ପରିକ ସଂପର୍କକୁ ନେଇ ସମାଲୋଚକଗଣ ଅନେକ କଥା କହିଛନ୍ତି । ଉର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଆକାଶର ନୀଳିମାରେ କାବ୍ୟର ଅଭିସାର ଆଉ କଠିନ ମାଟିର ଉପଳ ପଥରେ ନାଟକର ଅଭିଯାନ । ଶ୍ଳଥ ବିଶ୍ରାନ୍ତ ଜୀବନ ସମ୍ଭୋଗର କାବ୍ୟର ପରିତୃପ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଦ୍ରୁତ ଏବଂ ଅଶାନ୍ତ ଜୀବନ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ନାଟକର ଉଲ୍ଲାସ । ତେବେ ଏ ଦୁଇର ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ମେଳ ରହିଛି । ଉଚ୍ଚତମ କବି କଳ୍ପନାରେ ଜୀବନର ଗଭୀରତମ ସତ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଇଥାଏ । ନାଟକର ଭାଷା ପଦ୍ୟ ହେଉ କି ଗଦ୍ୟ ହେଉ, ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟକୁ କବିର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଓ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଆୟତ୍ତ କରିବାକୁ ହେବ, ତେବେ ଯାଇ ତାହା ବଡ଼ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ହୋଇପାରିବ । ନାଟକରେ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର କଥା ହିଁ ଲିଖିତ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ସେହି ବାସ୍ତବ ଜୀବନର କଥା ଯେତେବେଳେ କବି କର୍ତ୍ତୃକ ଚିତ୍ର ଓ ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରେ ସମର୍ପିତ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ତାହା ଅମରତ୍ୱ ଲାଭ କରେ ।"

ବିଶ୍ୱର ଯେତେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ନାଟକ ଅଛି, ସେସବୁ ପଦ୍ୟ ଛନ୍ଦରେ ଲେଖାଯାଇଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ, ଏପରିକି ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ ନାଟକକୁ ମଧ୍ୟ ନିଆଯାଇପାରେ । ନାଟକ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହେବା ପଛେ ପଦ୍ୟ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନରେ ଗଦ୍ୟ ସଂଳାପ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିତ ହେଲା । କିନ୍ତୁ ପଦ୍ୟ ସଂଳାପ ପୂରାପୂରି ଲୋପ ପାଇଲା ନାହିଁ । ଉନ୍ନବିଂଶ, ବିଂଶ ଶତକର କେତେକ ନାଟକରେ, ବିଶେଷ କରି ସାଂକେତିକ ନାଟକରେ ପଦ୍ୟ ସଂଳାପର ବ୍ୟବହାର ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ। ବିଂଶ ଶତକର ଧର୍ମ ମୂଳକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ପଦ୍ୟସଂଳାପ ବ୍ୟବହୃତ ହେବା ଦେଖାଯାଏ ।

ଆଜି କାଲି ଫ୍ରାନ୍‌ସ, ସ୍ପେନ, ଆମେରିକା, ଇଂଲଣ୍ଡ ଆଦି ଦେଶରେ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ନୂଆରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଛି । ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଲିଅଟ, ଅଡ଼େନ, ଇସାରଉଡ୍, ଲୁଇ ମ୍ୟାକନିସ୍, ଷ୍ଟିଫେନ ସ୍ପେଣ୍ଡାର ଆଦି କବିଗଣ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ରଚନାର ନବଦିଗନ୍ତ ଉନ୍ମୋଚନ କରିଛନ୍ତି । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଫାଲ୍‌ଗୁନୀ, ରଥେର ରଶି ଆଦି ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ । ଓଡ଼ିଆରେ କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କର କେତେକ ରଚନାକୁ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଆଜିକାଲି ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ ପ୍ରାୟ ଲେଖାଯାଉ ନାହିଁ ।

ମେଲୋଡ୍ରାମା

'ମେଲୋଡ୍ରାମା' ନାମଟି ସହିତ ସମସ୍ତେ ଊଣାଅଧିକେ ପରିଚିତ । ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ 'ଅତିନାଟକ' କୁହାଯାଏ । ସୀମା ଅତିକ୍ରମ କରିଗଲେ ସାଧାରଣତଃ ଆମେ ମେଲୋ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । ତେବେ ଏହା ସେପରି ନୁହେଁ । ଏହାକୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର 'ବିଧା'ର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । 'ମେଲୋ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି 'ଗାନ' । ଗ୍ରୀକ୍ ଶବ୍ଦ Song ଏବଂ ଫରାସୀ ଶବ୍ଦ Drame ମିଶିକରି ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି । 'Melodrama' ଅର୍ଥାତ୍ ମେଲୋଡ୍ରାମା କହିଲେ ଗାନଭରା ବା ଗୀତିମୟତାରେ ଭରପୂର ନାଟକକୁ ବୁଝାଯାଏ । ଏଥିରେ ସଙ୍ଗୀତର ଝଙ୍କାର ସହିତ ଆବୃତ୍ତିଧର୍ମିତା ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କେହି କେହି 'ଅପେରା'କୁ ମଧ୍ୟ ମେଲୋଡ୍ରାମା କହନ୍ତି । ଅପେରାର ଉତ୍ପତ୍ତି ହେଉଚି ଷୋଡଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗ ଏବଂ ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରୁ । ଇଟାଲୀରେ ଏହାର ଜନ୍ମ ଏବଂ ବିକାଶ ହୋଇଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଏଠାରେ ଅପେରାକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା କୁହାଯାଉଥିଲା । ସେଠାରେ ଅପେରାର ଏକମାତ୍ର ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଥିଲା ମେଲୋଡ୍ରାମା । ପରେ ଏହାର ବିକାଶ ଘଟିଲା ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀରେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଆଡ଼କୁ ଏଇ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥରେ କିଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ଜର୍ମାନୀରେ ସେତେବେଳେ ଯେଉଁ ଅଂଶଟି ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସମନ୍ୱିତ ହୋଇ କଥିତ ହେଲା, ତାର ନାମ ହେଲା 'ମେଲୋଡ୍ରାମା' । ଫ୍ରାନ୍ସରେ ଗାନ ସହାୟତାରେ ମୂକ ଚରିତ୍ରର ଭାବାବେଗ ଯେଉଁ ପଦ୍ଧତିରେ ପ୍ରକାଶ ପାଇଲା, ତାକୁ ମଧ୍ୟ କୁହାଗଲା 'ମେଲୋଡ୍ରାମା' । ଫ୍ରାନ୍ସ ଏବଂ ଜର୍ମାନୀର ସମକାଳୀନ ଥିଏଟର ପ୍ରଭାବରେ ଊନବିଂଶ ଶତକରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଇ ମେଲୋଡ୍ରାମା ବେଶ୍ ଭାବେ ଆଦୃତ ହେବାରେ ଲାଗିଲା ।

ଫାର୍ସ ସହିତ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ମଧ୍ୟ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ନିକଲଙ୍କ ମତରେ, ମେଲୋଡ୍ରାମା ହେଉଛି ଅପେରାର ସଗୋତ୍ରୀୟ । ଏଥିରେ ଗୀତିମୟତା ଭରପୂର ହୋଇଥାଏ । ଏଇ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ସ୍ୱଭାବର ମେଲୋଡ୍ରାମା ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ନିଜର ରୂପ ବଦଳାଇଛି । ଅପେରାର ପ୍ରଭାବରେ ଏହା ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ହୋଇଛି । ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନା ସ୍ଥାନ ପାଇଛି । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏହାର ଆଙ୍ଗିକରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ କିଛିଟା କମିକ୍ ଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି । ମୂଳରୁ ଶେଷଯାଏ ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର, ଗତିମୁକ୍ତ, ଉତ୍ତେଜନାମୟ ନାଟକ ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ କେତେକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । (୧) ଏଥିରେ ଅତିରଞ୍ଜିତ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, (୨) ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନା ସହିତ ଅଭିନୟ ଦିଗଟି ମଧ୍ୟ ସାର୍ଥକ ଭାବେ ରୂପ ନେଇଥାଏ, (୩) ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଗାନ, ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଘଟଣାର (Song, Show and Incident) ଗୁରୁତ୍ୱ ବେଶି ଥାଏ, (୪) ଏହାର ଚରିତ୍ରରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବା ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ନ ଥାଏ, (୫) ଘଟଣା ଉପରେ ଅଯଥା ଜୋର ଦିଆଯାଏ, (୬)ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଗଭୀର ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରୟାସ ନଥାଏ । (୭) ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ସ୍ଥାନ ପାଇ ନଥାଏ ।

ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ମେଲୋଡ୍ରାମା ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ମେଲୋଡ୍ରାମା ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ତୁଳନାରେ ନିମ୍ନମାନର । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଭାବର ଗଭୀରତା ଏହାକୁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସୃଷ୍ଟିର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ଅଭିନୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ମେଲୋଡ୍ରାମାଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଉଚ୍ଚରେ । ଏଣୁ ମେଲୋଡ୍ରାମାକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଏକ ଆଭିଜାତ୍ୟବିହୀନ ଜ୍ଞାତି ବା Plebian Relative କୁହାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ସାହିତ୍ୟିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନି । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଗଭୀରତା ମଧ୍ୟ ନଥାଏ । ଏହାର ସଂଳାପ ଯୋଜନା ମଧ୍ୟ ଦୁର୍ବଳ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ପାର୍ଥକ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ସମାଲୋଚକ ରବର୍ଟ ବି ହିଲମ୍ୟାନ କହନ୍ତି- "ମେଲୋଡ୍ରାମା ହେଲା ଆକସ୍ମିକ ଦୁର୍ବିପାକର ସାହିତ୍ୟ (Literature of Disaster) । ଏଠି ନାୟକ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟ ଘନେଇ ଆସେ, ତାହା ପୂରାପୂରି ବାହାରୁ ଆସିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ତାହା ଆସିଥାଏ ଭିତରୁ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ମଣିଷ ଦୁର୍ଘଟଣାର ଶିକାର ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମଣିଷ ନିଜକୁ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟକୁ ଦୁର୍ଘଟଣାର ଶିକାର କରାଇଥାଏ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ମଣିଷର ନୈତିକ ଗୁଣ ପୂରାପୂରି ଗୌଣ । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ତାହା ମୁଖ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟଘଟଣାର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ।" (Perspectives on Drama, Page-154, Edited by J.D. Colderwood and H.E. Toliver) ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହେଉଛି ସାଧାରଣ । ଅର୍ଥାତ୍ ମଣିଷ ସହିତ ମଣିଷର କିମ୍ବା ମଣିଷ ସହିତ କୌଣସି ବସ୍ତୁର । ମଣିଷର ଶକ୍ତି ବା ଦୁର୍ବଳତା ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ମେଲୋଡ୍ରାମାର ନାୟକ ବିଜୟୀ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ପରାଜିତ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନଥାଏ । ଏଥିରେ ମଣିଷ ଏକ ଅବିଭକ୍ତ ସାମଗ୍ରିକ ସତ୍ତା । କିନ୍ତୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ମଣିଷ

ଭିତର ଏବଂ ବାହାର, ଉଭୟ ଜାଗାରେ ବିଭକ୍ତ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଏକ ସଙ୍ଗରେ ମଣିଷର ଶକ୍ତି ଏବଂ ଦୁର୍ବଳତା ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ନାୟକ ପରାଜୟ ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ବିଜୟର ସ୍ୱାଦ ଚାଖିଥାଏ ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାରେ ଯେଉଁ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ ଏବଂ ଯେଉଁ ଘଟଣାର ପରିଣାମ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ, ସେ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ଘଟଣାଗତ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣର କୌଣସି ସଂଯୋଗ ଦେଖାଯାଇ ନଥାଏ । ଉତ୍ତେଜନା ଭିତରେ ମଣିଷ ମସ୍‌ଗୁଲ ହୋଇ ଉଠି କିଛି ଚିନ୍ତା କରିପାରେନା । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାରର ଦାୟିତ୍ୱ ବେଶି । ଅନେକ କହନ୍ତି, କେବଳ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପାଇଁ ସାର୍ଥକ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ନଷ୍ଟ ହୋଇଛି ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ବ୍ୟର୍ଥତା ଭିତରୁ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ପୁଣି କେତେକ କହନ୍ତି, ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଲେଖା ବ୍ୟର୍ଥ ହେଲେ ଯାଇ ମେଲୋଡ୍ରାମା ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର କୌଣସି ଚରିତ୍ରର ଆଚରଣରେ, ସଂଳାପରେ, ବିଶେଷ କୌଣସି ପରିସ୍ଥିତିରେ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିପାରେ । ତେବେ ଅତିରଞ୍ଜିତ ଘଟଣା, ଆକସ୍ମିକ ଉତ୍ତେଜନା, ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ମେଲୋଡ୍ରାମା ହୋଇଯିବ ନାହିଁ । ସେହି ଅଂଶଗୁଡ଼ିକ ଆମେ ମେଲୋଡ୍ରାମାଟିକ କହିପାରିବା । ଯଦିବା ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ଭାବଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟରେ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହେ, ତଥାପି ଆମେ ତାକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା ଆଖ୍ୟା ଦେଇପାରିବାନି । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ପରିସମାପ୍ତିକୁ ନେଇ ଝଗଡ଼ା । ଏହି ମିଳନାନ୍ତକ ହେବ ନା' ବିୟୋଗାନ୍ତକ ହେବ । ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ, ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବହୁ ସଂଖ୍ୟକ ମିଳନାନ୍ତକ ମେଲୋଡ୍ରାମା ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ତେବେ ଉନ୍ନବିଂଶ ଶତକରେ ରଚିତ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପ୍ରାୟତଃ ବିୟୋଗାନ୍ତକ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ 'ମେଲୋଡ୍ରାମା' ନାମଟିକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିନାହାନ୍ତି । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟକାର ଇଉରିପିଡ଼ିସ୍‌ଙ୍କ କିଛି ନାଟକ ଯଥା:- ଇଲେକ୍‌ଟ୍ରା, ଅରିଷ୍ଟିସ୍, ଅଉଲିସ, ଫୋଏନିସ୍ ଆଦିରେ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ବୋଲି ଆଧୁନିକ ସମାଲୋଚଗଣ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ମେଲୋଡ୍ରାମାର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷଣ ଗୁଡ଼ିକ ହେଲା, ଏଥିରେ ଉତ୍ତେଜନାମୟ ଘଟଣା ରହିବ । କୃତ୍ରିମ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଗର୍ଭ ସୃଷ୍ଟି ହେବ । ଏହା ଶ୍ରେଣୀଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ ହେବ । ଜୟ ବା ପରାଜୟକୁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରିବା ସଂଗେ ସଂଗେ ଏହା ଅପେକ୍ଷାକୃତ ବିଷାଦାନ୍ତ ବା

ମିଳନାନ୍ତ ହେବ । ଏହା ସାଧାରଣତଃ [illegible] [illegible] ନାଟକ । ମେଲୋଡ୍ରାମାକୁ ଲୋକପ୍ରିୟ କରିବା ପାଇଁ ଆଗେଇ ଆସିଛନ୍ତି ଜର୍ମାନୀର କୋଟଜିବୁ (kotzebue) ଏବଂ ଫ୍ରାନ୍ସର ଗିଲବର୍ଟ, ପିକସରିକୋର୍ଟ କୋଟଜିବୁଙ୍କ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ରଚନାଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି poverty and nobleness of mind, family distress, misanthropy and repentance, ପିକସରି କୋର୍ଟ (pixere court) ଙ୍କ ରଚନା ହେଉଛି The Dog of Mantargis, ଏମ୍.ଜି. ଲୁଇସ୍ଙ୍କ The Castle Spectre, ଜେ.ବି ବ୍ୟାକଷ୍ଟୋନ୍ଙ୍କ The Lost son, ଟିମ ଟେଲର୍ସଙ୍କ Still Waters Run Deep, ଜେନରି ଆର୍ଥର ଜେନ୍ସଙ୍କ The Silver King ଇତ୍ୟାଦି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ମେଲୋଡ୍ରାମା ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାଟକଗୁଡ଼ିକ ଏଇ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପର୍ଯ୍ୟାୟର, ତେବେ ମେଲୋଡ୍ରାମାର ସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଜଗନମୋହନ ଲାଲାଙ୍କ 'ସତୀ' ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷଙ୍କ 'କଳାପାହାଡ଼', ସେଓଜୀ, ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ମୁକୁନ୍ଦଦେବ' ଇତ୍ୟାଦିକୁ ମେଲୋଡ୍ରାମା ପର୍ଯ୍ୟାୟର ରଚନାଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ତେବେ ଖାସ୍ କରି ମେଲୋଡ୍ରାମା ଓଡ଼ିଆରେ ପାଇବା କଷ୍ଟକର । ଏହାର ଲକ୍ଷଣ ଊଣା ଅଧିକେ ମିଳିପାରେ ।

ଫାର୍ସ

ମାନବଜୀବନର ଗମ୍ଭୀର, ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଉଦାତ୍ତ ତତ୍ତ୍ୱ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ଥିଲା ବେଳେ, ଜୀବନର ଅସଙ୍ଗତିପୂର୍ଣ୍ଣ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଚିତ୍ରଣ କମେଡ଼ିରେ ରହି ବ୍ୟକ୍ତିର ଦୋଷତ୍ରୁଟି, ବିକୃତି ଆଦିର ଚିତ୍ରଣ କରିଥାଏ । ହାସ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତର ଯଥା:- ବିନୋଦ (Humour) ବ୍ୟଙ୍ଗ (Satire), ପରିହାସ ବା ବକ୍ରୋକ୍ତି (Irony), ବାକଚାତୁରୀ (Wit) ଆଦି ଦ୍ୱାରା ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କମେଡ଼ିରେ ହୋଇଥାଏ । କମେଡ଼ିର ଦର୍ଶନ ଭିତରେ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସହିତ ମନୋରଂଜନ ଦିଗଟି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଯେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର ମନୋରଂଜନର କାରଣ ଭାବେ କେବଳ ଅସଙ୍ଗତିକୁ ହାସ୍ୟାସ୍ପଦ ଭାବେ ଚିତ୍ରଣ କରେ, ସେତେବେଳେ ଆମେ ସେହି ରଚନା ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ପ୍ରହସନ କହୁ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ପାଠକର ମନୋରଂଜନ କରିବା ହେଉଛି ପ୍ରହସନର ମୂଳଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରହସନକାର ସମାଜ ଜୀବନର ସ୍ଥିତି ଏବଂ ଅସଙ୍ଗତିକୁ ବିକୃତ ଏବଂ ଅତିଶୟୋକ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥାଏ ।

ପ୍ରହସନ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ... ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ । ଅନେକ କହନ୍ତି, କମେଡ଼ିର ନିମ୍ନ ତଥା ... ଅପରିଷ୍କୃତ ରୂପ ହେଉଛି 'ପ୍ରହସନ' । ଏହାର ଅର୍ଥ ନୁହେ ଯେ ସବୁ ... କମେଡ଼ି ହେଉଛି ପ୍ରହସନ । କମେଡ଼ିର ମୂଳ ଆଧାର ହାସ୍ୟ ନୁହେଁ, ହେଲେ ପ୍ରହସନର ମୂଳ ଆଧାର ହେଉଛି ହାସ୍ୟ । ହାସ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ସମାଜର ସାମାଜିକ କୁରୀତି ତଥା ଦୂରାଚାରକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଯେତେବେଳେ ସମାଜର ସାଂସ୍କୃତିକ ସ୍ତର ନିମ୍ନକୋଟୀର ହୋଇଥାଏ, ସେତେବେଳେ ପ୍ରହସନ ପାଇଁ ବାଟ ଫିଟିଯାଏ ।

ମୂଳ ଲାଟିନ Farcio ଶବ୍ଦରୁ ଇଂରାଜୀ Farceଶବ୍ଦ ଆସିଛି, ଯାହା ହେଉଛି 'ପ୍ରହସନ'ର ପ୍ରତିରୂପ ଶବ୍ଦ । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ଗୀର୍ଜାର ପ୍ରାର୍ଥନା ମୂଳକ ଅନୁଷ୍ଠାନର କିଛି ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ ଅଂଶକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା 'ଫାର୍ସ' । ପରେ ଏହାର ଅର୍ଥ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । ସେତେବେଳେ ଏହା "ପୂର୍ବ ପ୍ରସ୍ତୁତି ହୀନ ଏକ ପ୍ରକାର ଭାଣ୍ଡାମି"କୁ ବୁଝାଇଲା । ପରେ ପରେ ଏହା ହେଲା, "ଏକ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟ୍ୟରଚନା, ଯେଉଁଥିରେ ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀର କୌତୁକ ଏବଂ ଅତିରଂଜିତ ସଂଳାପ ଥାଏ ।" ସପ୍ତଦଶ ଶତକର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏଇ ଶବ୍ଦଟିର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ହୋଇଥିଲା, ତେବେ ସେଥିରେ ଏକ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସର୍ବଜନଗ୍ରାହ୍ୟ ଅର୍ଥ ସ୍ଥାନ ପାଇ ନଥିଲା ।

୧୬୭୫ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ପରଠାରୁ ଇଂଲଣ୍ଡରେ କମେଡ଼ି ରଚନାରେ ଅବନ୍ନତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଲା । ଦର୍ଶକଗଣ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ, ନିମ୍ନରୁଚିର, ଦୁର୍ବଳ ରଚନାକୁ ଅଧିକ ପସନ୍ଦ କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଅର୍ଥାତ୍ ୫ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ କମେଡ଼ି ବଦଳରେ ୩ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ରଚନାର ପରଂପରା ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । କମେଡ଼ିଠାରୁ ନିମ୍ନମାନର ରଚନାକୁ ଅଲଗା ଦେଖାଇବାକୁ ଯାଇ 'ଫାର୍ସ' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ହେଲା । ସେହିଦିନଠାରୁ ଫାର୍ସ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରି ଆସିଛି । ଏହି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହାସ୍ୟରସର ରଚନାରେ ଅତିରଂଜିତ, ଅବିଶ୍ୱାସ୍ୟ, ଅସମ୍ଭବ ଘଟଣାମାନ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଏହାର ଆୟତନ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେଲା । ଚରିତ୍ର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରତି ଆଦୌ ଦୃଷ୍ଟି ଦିଆଗଲା ନାହିଁ । ପ୍ଲଟ ବା ବୃତ୍ତିର ଯଥାର୍ଥ ବିନ୍ୟାସ ଘଟିଲା ନାହିଁ । ହୋ-ହଲ୍ଲା, ଧସ୍ତାଧସ୍ତି ଅର୍ଥାତ୍ ଅଟ୍ଟହାସ୍ୟର ଏକ ଭିନ୍ନ ଜଗତ ଫାର୍ସରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ମୋଟ ଉପରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଫାର୍ସ ହେଉଛି ନିମ୍ନସ୍ତରର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ କମେଡ଼ି । ଏହା ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ଭାଣ୍ଡାମି, ଘଟଣା ପରିସ୍ଥିତି ଆଦି ମାଧ୍ୟମରେ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ୧୮୦୦ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦ ପାଖାପାଖି ଇଂଲଣ୍ଡରେ 'ଆଫଟର ଗ୍ରୀସ୍' ନାମକ

ଛୋଟ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଫାର୍ସ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ଉନ୍ନବିଂଶ ଶତକରେ ଫାର୍ସ, ଗୋଟିଏ ଦିଗରେ ଆଚାରମୂଳକ କମେଡ଼ିର ଅବକ୍ଷୟୀ ରୂପରେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଦିଗରେ ନୃତ୍ୟଗୀତ ଆବୃତ୍ତି ମିଶ୍ରିତ ବିଚିତ୍ରାନୁଷ୍ଠାନ (ଏକ୍‌ସଟ୍ରାଭାଗାଞ୍ଜା, ପାଣ୍ଟୋମାଇମ, ବାରଲେକ୍‌ସ) ସଙ୍ଗରେ ଅନେକଟା ସାଦୃଶ୍ୟ ରଖିଥିଲା । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଫାର୍ସ ପରିଣତ ହେଲା ଶାରୀରିକ କ୍ରିୟାମୁଖ୍ୟ କମେଡ଼ିର ଏକ ପ୍ରାଥମିକ ରୂପରେ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଉଚ୍ଚସ୍ତରର ନାଟକୀୟ କଳାକୌଶଳ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲାନାହିଁ । ଏଠି ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ଘଟଣାର ବାହ୍ୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଭିତରୁ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ନାନା ବିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟଦେଇ କମେଡ଼ି ଏକ ସ୍ଥୂଳ ତଥା ନିମ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ସୃଷ୍ଟିରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହେଲା, ଯାହାକୁ କୁହାଗଲା exaggerated comedy, ବା ଅତିରଂଜିତ କମେଡ଼ି, low comedy ବା ନିମ୍ନସ୍ତରର କମେଡ଼ି ।

ଶ୍ରେଷ୍ଠ କମେଡ଼ିର ପୂରାପୂରି ବିପରୀତ ହେଲା 'ଫାର୍ସ । ଶ୍ରେଷ୍ଠ କମେଡ଼ିରେ ଗଭୀରରେ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ନିହିତ ଥାଏ । ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଦକ୍ଷତା ଏବଂ ବହିର୍ଗତ ଘଟଣା ଏଥିରେ ନଥାଏ । ଠିକ୍ ଏଇ ଧରଣର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଇଥାଏ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଏବଂ ମେଲୋଡ୍ରାମା ମଧ୍ୟରେ । ଅଦ୍‌ଭୂତ ଘଟଣା ଓ ଶାରୀରିକ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଫାର୍ସ ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରିଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ବହୁ ଫାର୍ସ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂସ୍କୃତ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ଗତ ଦଶରୂପକର ଅନ୍ୟତମ ଭେଦ ହେଉଛି 'ପ୍ରହସନ' । ଭରତ ପ୍ରହସନକୁ ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ବା ମିଶ୍ର ଏଇ ପରି ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଧନଞ୍ଜୟ ଏବଂ ବିଶ୍ୱନାଥ 'ବିକୃତ' ନାମରେ ଆଉ ଏକ ଭେଦରେ ସଂଯୋଜନ କରିଛନ୍ତି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ମତରେ, ସମାଜର ଆଦର୍ଶସ୍ଥାନୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କର ଅଧଃପତନ, ମଣିଷର ନୀଚତା ଏବଂ ସ୍ୱାର୍ଥପରତାରେ ଯେତେବେଳେ ସମାଜ କଳୁଷିତ ହୋଇ ଉଠେ, ସେତେବେଳେ ପ୍ରହସନ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଅଭିନବ ଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତରେ, ଏହାର ହାସ୍ୟରସ ସାଧାରଣତଃ ମନୋରଂଜନ ପ୍ରଧାନ, ଯାହା ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ କୌଣସି ସ୍ଥାୟୀ ସୁଖ ଉତ୍ପନ୍ନ କରେ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ପ୍ରହସନରେ ବିଦ୍ରୂପ ରହିଛି । ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରହସନରେ ବିଦ୍ରୂପ ସହିତ ଅଶ୍ଳୀଳତା ରହିଛି । ଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରହସନ କିନ୍ତୁ ଉନ୍ନତମାନର ।

ସଂସ୍କୃତ ଆଳଂକାରିକ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲୋଚକଙ୍କ ମତରୁ ଏହା ପରିଷ୍କାର ହୋଇଉଠେ ଯେ, ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ରାୟତନ ବିଶିଷ୍ଟ ନିମ୍ନମାନର ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ରଚନାକୁ

ପ୍ରହସନ କୁହାଯାଏ । ଉଭୟ ଶ୍ରେଣୀର ଆଲୋଚକ ହାସ୍ୟକୁ ଅଙ୍ଗୀରସ ଭାବେ ମାନିନେଇଛନ୍ତି । ତେବେ ପ୍ରହସନ ଏକ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଫାର୍ସ ଏକ, ଦୁଇ, ତିନି ଅଙ୍କର ହୋଇପାରେ । ପ୍ରହସନର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ମଧ୍ୟ ସବୁ ସମୟରେ ଫାର୍ସରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନାହିଁ । ତଥାପି ପ୍ରହସନ ବା ଫାର୍ସ ଯେ ଏକ ଆମୋଦଦାୟକ ସୃଷ୍ଟି ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ ।

ଟମାସ ଅଟଓୟେ (Thomas Otway) ୧୬୭୬ ଖ୍ରୀଷ୍ଟାବ୍ଦରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ The cheats of scapin ନାମକ ଫାର୍ସ ଲେଖି ଫାର୍ସ ରଚନାର ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟିକଲେ । ତା'ର ଦୁଇବର୍ଷ ପରେ ସେ ଲେଖିଲେ A Duke and No Duke ଏହାର ଦଶବର୍ଷ ପରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଫାର୍ସ ସୁପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଗଲା । ପୂର୍ବ ପ୍ରଚଳିତ କମେଡ଼ିକୁ ଭାଙ୍ଗି ଫାର୍ସ ରଚନା କରିବା ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଇଟାଲୀୟ Commedia Dell Art ଥିଲା ଏହାର ନବୀନତମ ପ୍ରୟାସ, ଏଡ଼ୱାଡ଼ ରାଭେନସ୍‌କରଫ୍ ଇଟାଲୀୟ ଆଦର୍ଶରେ ଅନେକ ଫାର୍ସ ରଚନା କଲେ । ଇଟାଲୀ ଏବଂ ଫରାସୀ ଅଭିନେତାଙ୍କ ଅଭିନୟ ପ୍ରେରଣା, ମେଳା ଉତ୍ସବ ଆଦିରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ କଣ୍ଢେଇନାଚର କଳାଗତ ଐତିହ୍ୟରୁ ପ୍ରେରଣା ଲାଭକରି ଜନ୍ମନେଲା ଫାର୍ସ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ 'ଫାର୍ସ' ଆଧୁନିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିର ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଚଳିତ ହୋଇ ଆସୁଛି । ଏଥିରେ ଇଂରାଜୀ, ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଆମ ଓଡ଼ିଆ ଫାର୍ସଗୁଡ଼ିକୁ ବିଶୁଦ୍ଧ ଫାର୍ସ, ମିଶ୍ରଫାର୍ସ ଏବଂ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଫାର୍ସ ଭାବେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ କଳିକାଳ, ବୁଢ଼ାବର, ଭିକାରୀ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଯୌତୁକ', ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷଙ୍କ ରିଫର୍ମଲେଡ଼ି, ପ୍ରେମିକଛାତ୍ର କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ଶିକ୍ଷାନବିସ, ପ୍ରେମିକ, ପରୀକ୍ଷାଫଳ, ଆଦି ପ୍ରହସନ ବେଶ୍ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ପ୍ରହସନର ଗତି ମନ୍ଥର ହୋଇ ପୂରାପୂରି ଲୋପପାଇଯାଇଛି କହିଲେ ଚଳେ ।

ବାଲେ (Ballet)

ବାଲେ ହେଉଛି ଏକପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ । ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟ ଏ ଦୁଇଟି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏବଂ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ କଳାରୂପ । କଳାର ରଚନା ପ୍ରକ୍ରିୟା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଦୁଇଟି ପରସ୍ପରଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟରେ ଅର୍ଥ ଉଦ୍‌ଘାଟନକୁ ନେଇ ଭିନ୍ନତା

ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଦୁଇ କଳାର ଆବିଷ୍କରଣ ଏବଂ ଆସ୍ୱାଦନ ପ୍ରକ୍ରିୟା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର, କିନ୍ତୁ ଦୃଶ୍ୟଗତ ସାମ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ନାଟ୍ୟର ଧର୍ମ ସମାନ । ଦୁଇଟିଯାକ କଳା ଦୃଶ୍ୟ । ଅଭିନୟ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷୀକରଣର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ମାଧ୍ୟମ । ଗତିତତ୍ତ୍ୱ ଦ୍ୱାରା ଏମାନେ ସଞ୍ଚାଳିତ ହୁଅନ୍ତି । ଅଭିନୟ ଏବଂ ଗତି ହେଉଛି ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକୀୟ ଅଙ୍ଗ । ଉଭୟ କଳା ସାଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ କାରଣରୁ ନିଜ ନିଜ ଜାଗାରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରହିଲେ ମଧ୍ୟ ମିଶ୍ର ରୂପରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାନ୍ତି ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ପରିକଳ୍ପନା ଭାରତରେ ନୂଆ ନୁହେଁ । ତେବେ କେତେକ ବିଦ୍ୱାନ ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟ (ବାଲେ)ର ଉଦ୍‌ଗତ ସ୍ରୋତକୁ ବିଦେଶୀ ବୋଲି ମାନିଥାନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କ ମତାନୁସାରେ 'ବାଲେ'ର ଆରମ୍ଭ ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଫ୍ରାନ୍ସରେ ହୋଇଥିଲା । ଦରବାରୀ ବିଳାସ ବା ମନୋରଞ୍ଜନ ଥିଲା ଏହି ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ହେତୁ । ଏହା ଦୀର୍ଘଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରାଜା ରାଜୁଡ଼ା ବା ଧନୀ ଜମିଦାରଙ୍କ ବିଳାସ ଭବନରେ ବନ୍ଦୀ ଥିଲା । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତକରୁ ଏଥିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଭାବର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଗଲା । ସ୍ଥୂଳ ଅଙ୍ଗ ସଞ୍ଚାଳନ କ୍ରମେ ସହଜ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ ପ୍ରଭାବ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାଭିନୟ ଆଦି ରଙ୍ଗତତ୍ତ୍ୱ ଧିରେ ଧିରେ ବିକଶିତ ହୋଇ ଏକ ନୂଆ ରୂପଗ୍ରହଣ କଲା, ଯାହା 'ବାଲେ' (Ballet) ନାମରେ ଖ୍ୟାତ ।

ଭାରତରେ ନୃତ୍ୟ କହିଲେ ନୃତ୍ୟନାଟକୁ ବୁଝାଉଥିଲା । ଏସବୁ ପୁରାଣ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାର ଓଡ଼ିଶୀ, ମାଲୟାଲମ୍‌ର କଥକଳି, ଆନ୍ଧ୍ରର କୁଚପୁଡ଼ି, ତାମିଲନାଡୁର ଭାଗବତମେଳା, କର୍ଣ୍ଣାଟକର ଯକ୍ଷଗାନ ଆଦି ସବୁପ୍ରକାର ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ମୂଳରୂପ ଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଏ ସବୁର ନୂତନ ଭାବେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା । ଏଥିରେ ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ, କାଳ୍ପନିକ, ରୋମାଣ୍ଟିକ କଥା ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟରେ ମନର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତି, ମାନସିକ ସ୍ଥିତି ଆଦିର ଉଲ୍ଲେଖ କରାଗଲା । ବୀର, ଶୃଙ୍ଗାର, ରୌଦ୍ର, ହାସ୍ୟ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ରସ ସହିତ କାବ୍ୟାତ୍ମକ ତଥା ସଙ୍ଗୀତ ପ୍ରଧାନ କଥାସୂତ୍ରରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଗଲା ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ସଫଳତା କେବଳ ନୃତ୍ୟକୌଶଳ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେନାହିଁ, ପରନ୍ତୁ ଏହା ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଅଭିନୟ କୁଶଳତା, କଳ୍ପନା ଶକ୍ତି ଉପରେ ମଧ୍ୟ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏଠି ନାଟ୍ୟକାର ନିଜସ୍ୱ ଅନୁଭୂତିକୁ ନୃତ୍ୟ ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକପ୍ରକାର

ପାର୍ଥିବ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ । ଏଥିରେ ନୃତ୍ୟର ଲୟାତ୍ମକତା, ତାଳବଦ୍ଧତା, ଦୃଶ୍ୟମୟତା, ଚିତ୍ରାତ୍ମକତା, ସଙ୍ଗୀତର ଗତି ଓ ସ୍ୱରବଦ୍ଧତା ଆଦି ସମ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ ।

ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟକୁ ସଫଳ କରାଇବାକୁ ହେଲେ ନାଟ୍ୟକାର, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଏବଂ ଅଭିନେତା ସମସ୍ତଙ୍କର ଉଚ୍ଚ କଳାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଏଥିରେ ସମଗ୍ର ନାଟ୍ୟ ଅନୁଭୂତି କଳାତ୍ମକ ରୂପରେ ଗତି, ନୃତ୍ୟରଚନା, ଅଭିନୟ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ସାହିତ୍ୟିକ ବିଶେଷତ୍ୱ ଅପେକ୍ଷା ସାହିତ୍ୟ ଇତର ପ୍ରକ୍ରିୟା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥିବାରୁ, ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ କ୍ଷୀଣ ପଡ଼ିଯିବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ଏଭଳି ସ୍ଥିତିରେ, ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଏକ ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ ବହନ କରିବାକୁ ପଡିଥାଏ । ସେଇଟି ହେଉଛି, ନାଟ୍ୟମୂଲ୍ୟର ସୁରକ୍ଷା ଏବଂ ମଞ୍ଚୀୟ ପ୍ରଭାବ ଏ ଦୁଇଟି ମଧ୍ୟରେ ଭାରସାମ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବା । ନୃତ୍ୟନାଟ୍ୟର ସଫଳତା ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଏବଂ କୌଶଳପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରସ୍ତୁତିକରଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏଠି ଅଭିନେତା ନୃତ୍ୟକୌଶଳ ସହିତ ଲୟାତ୍ମକ ଗତି ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । ଆହାର୍ଯ୍ୟ, ଅଭିନୟ, ଆଙ୍ଗିକ, ମୁଖାଭିନୟ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିନୟ, ନର୍ତ୍ତନ, ସଙ୍ଗୀତ, ସମ୍ବାଦ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବ, କ୍ରିୟା, କିମ୍ବା ବିଚାର ଆଦିକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାର କ୍ଷମତା ଅଭିନେତା ଭିତରେ ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

'ବାଲେ'ରେ ଏକ କାହାଣୀ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଥାଏ । ତାହାକୁ ରସାଣିତ କରିଥାଏ ନୃତ୍ୟ, ଗାନ ଏବଂ ନିର୍ବାକ ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ । 'ବାଲେ' ଶବ୍ଦର ମୂଳ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଛନ୍ଦୋମୟ ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ । ତେବେ ଏଥିରେ 'ଗାନ' ଉପରେ ବେଶି ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ନାଟକ ସହିତ 'ବାଲେ'ର ପାର୍ଥକ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ କରିବାକୁ ଯାଇ ଥିଏଡ଼ର କୋମିସାରଜେଭସ୍କି (Theodore komisarjevsky) ତାଙ୍କର ପୁସ୍ତକ The Theatre and a changing Civilization ରେ କହିଛନ୍ତି– "The only difference between these... forms of theatrical art is that in the first the emphasis is laid on the spoken dialogue, in the second on dialogue which is sung."

ତେବେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ 'ବାଲେ'ର କୌଣସି ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରାୟତଃ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀ, ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକର ଆମୋଦ ପାଇଁ ଏଥିରେ

ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ ସହିତ ପ୍ରତିଟି ଅଙ୍ଗବିକ୍ଷେପର ଛନ୍ଦୋମୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅର୍ଥାତ୍ ନୃତ୍ୟର ତାଳ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗୀତର ଅପରୂପ ସମ୍ମୀଳନ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଲୋକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ, ତାହା ଏଠାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା ।

'ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା' (ପୃ-୪୫୪)ରେ ଡଃ ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ 'ବାଲେ'କୁ 'ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ' ପରିବର୍ତ୍ତେ 'ନୃତ୍ତନାଟ୍ୟ' ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି । କାରଣ ଏଥିରେ ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ନିର୍ବାକ ନୃତ୍ୟ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ, ହେଲେ କଣ୍ଠ ସଙ୍ଗୀତ ସାହାଯ୍ୟରେ ନୁହେଁ । ତାଙ୍କ ମତରେ ଏଇଟି ହେଉଛି- "Drama without words; the art of narrative through dancing pantomine and music." 'ବାଲେ'ରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା, ନଟ ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତିର ପ୍ରସ୍ତୁତିକରଣ, ଦର୍ଶକ ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟାନୁଭୂତି ଗ୍ରହଣ ଆଦି ସାମୁହିକ ଭାବେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ଥାର୍ଡ୍ ଥିଏଟର

ଥାର୍ଡ୍ ଥିଏଟରର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ହେଉଛନ୍ତି ବଙ୍ଗଳାର ବାଦଲ ସରକାର । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ କେତୋଟି ଦଶକରେ ଏହା ବେଶ୍ ଚର୍ଚ୍ଚାର ପରିସର ମଣ୍ଡନ କରିଥଲା । ଅବଶ୍ୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦିଗନ୍ତରେ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ଅନେକ ପୂର୍ବରୁ ଲୀଳାଖେଳା ଆରମ୍ଭ କରି ସାରିଥିଲା । ଏଇ ନୂଆ ଧରଣର ନାଟ୍ୟରୀତିକୁ ଅନ୍ୟ ଥିଏଟର ବା ତୃତୀୟ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ମାର୍କୀନ ସମାଲୋଚକ କ୍ରିଷ୍ଟାଇନଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥରୁ ଏ 'ଥାର୍ଡ୍ ଥିଏଟର' ଶବ୍ଦଟି ବାଦଲ ସରକାର ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସମାଲୋଚକ ଜଣକ ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ଶବ୍ଦଟିକୁ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥିଲେ, ଠିକ୍ ସେହି ଅର୍ଥକୁ ବାଦଲ ସରକାର ଗ୍ରହଣ କରିନାହାନ୍ତି । କିଛିଟା ଭିନ୍ନ ଅର୍ଥରେ ସେ ଏହାକୁ ଭାରତରେ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଛି ପ୍ରଥମ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଥିଏଟର ଆମେ କାହାକୁ କହିବା ? ବାଦଲ ସରକାର ଫାଷ୍ଟ ଥିଏଟର ଭାବେ ଆମର ଲୋକନାଟ୍ୟ, ଯାତ୍ରା ପ୍ରଭୃତିକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ସେକେଣ୍ଡ ଥିଏଟର ଆମ ଦେଶର ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ନୁହେଁ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପ୍ରଭାବରେ ଉନ୍ନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ଥିଏଟର

ଗଢ଼ିଉଠିଛି ବା ଗିରୀଶଚନ୍ଦ୍ର, ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ରଲାଲ ପ୍ରମୁଖଙ୍କର ନାଟକ ଯେପରି ପେଶାଦାରୀ ମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଥିଲା, ତାକୁ ସେକେଣ୍ଡ ଥିଏଟର ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି ଶ୍ରୀ ସରକାର । ସାଧାରଣତଃ ଏଇ ସେକେଣ୍ଡ ଥିଏଟରକୁ ଆମେ ପ୍ରସେନିୟମ ଥିଏଟର କହିଥାଉଁ । ଅଭିନୟ କାଳରେ ଦର୍ଶକ ସହିତ କଳାକାରମାନଙ୍କର ଅବସ୍ଥାନଗତ ବ୍ୟବଧାନ ଯଥେଷ୍ଟ ରହିଥାଏ । ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦୂରରେ ଅଭିନୟ ହେଉଥିବାରୁ, ଅନେକ ସମୟରେ ଏହି ଅଭିନୟ ସଫଳ ହୋଇନଥାଏ । ଏ ଦୁଇପ୍ରକାର ଥିଏଟରକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଆଉ ଯାହା ରହିଲା ତାହା ହେଉଛି ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ।

ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ପାରମ୍ପରିକ ଥିଏଟରର ସଜ୍ଞାକୁ ବଦଳାଇ ଦେଇଛି । କାରଣ ଏଥିରେ ମେକ୍‌ଅପ୍ ନାହିଁ, ଆଲୋକ ନାହିଁ, ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା ନାହିଁ, ବେଶଭୂଷାର ଆଡ଼ମ୍ବର ନାହିଁ । ଅଛି କେବଳ ଅଭିନୟ ଆଉ ଅଭିନୟ । ଏ ଥିଏଟର କୌଣସି ଅଡ଼ିଟରିୟମ ବା ହଲ୍‌ରେ ଚାଲେନାହିଁ । ଏହା ପରିବେଷିତ ହୁଏ ପଡ଼ିଆରେ, ଖୋଲାଜାଗାରେ । ଅନ୍ୟ ଦୁଇଟି ଥିଏଟରର କିଛି ନା କିଛି ବ୍ୟବସାୟିକ ଦିଗ ରହିଛି । ହେଲେ ତୃତୀୟ ମଞ୍ଚରେ ଏ ଦିଗଟି ପୂରାପୂରି ଗୌଣ । ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚରେ ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ, କଣ୍ଠସଙ୍ଗୀତ, ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ, ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ ଆଦିର ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

ସହଜ ଭାବେ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିବା ହେଉଛି ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟରର ଅସଲ ଅଭିପ୍ରାୟ । ଏଠି ଥିଏଟର ଚାରିକାନ୍ଥ ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିବାକୁ ଚାହେଁନି । ବଙ୍ଗଳାର ଅଜିତେଶ ବନ୍ଦୋପାଧ୍ୟାୟ ବା କିରଣ ମିତ୍ର ଏ ଥିଏଟରର ଭବିଷ୍ୟତ ନେଇ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀ ଆଙ୍କିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ- "ଏ ଥିଏଟର ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହର ବଦ୍ଧତା, କୃତ୍ରିମ ଆଲୋକ, ସାଜପୋଷାକର ବାହୁଲ୍ୟ, ରୂପସଜ୍ଜାର ଚାକଚକ୍ୟରେ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହେବନାହିଁ । ନିହାତି ଦରକାରୀ ଆଲୋକ, ଚାରିପଟେ ଗୋଲ ହୋଇ ବସିଥିବା କିମ୍ବା ଛିଡ଼ା ହୋଇଥିବା ଦର୍ଶକ ମଝିରେ ଏ ଥିଏଟର ରହିବ, ଆବହ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର ପାଇଁ ଟେପରେକଡ଼ର ବ୍ୟବହୃତ ହେବନାହିଁ । ମୁଖରେ ଶବ୍ଦ ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ଅଭିନେତାଗଣ ଶବ୍ଦବାହକର କାର୍ଯ୍ୟ କରିବେ । ନାନା କୋରିଓଗ୍ରାଫିର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ସଂଳାପ, ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାରର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟତା ଆଦି ଭିତରେ ଏ ଥିଏଟର ଦର୍ଶକକୁ ରସାପ୍ଲୁତ କରିବ - ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜନା ପାଇଁ ଯାହା ହେଉଛି ମୋକ୍ଷ ।"

ଭାରତବର୍ଷରେ ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟରକୁ ନୂଆକରି ପରିଚିତ କରାଇଲେ ବାଦଲ ସରକାର । ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କର ପୂର୍ବ ସଂସ୍କରଣ ହେ ଟି ଜଣେ ଟାଉନ ପ୍ଲାନର

ଅର୍ଥାତ୍ ସୁଧୀନ୍ଦ୍ର ସରକାର । ଜଣେ ଟାଉନ୍ ପ୍ଲାନର ଭାବେ ସେ ୧୯୫୭-୬୭ ଭିତରେ ଇଂଲଣ୍ଡ, ଫ୍ରାନ୍ସ, ନାଇଜେରିଆ ଆଦି ଦେଶ ଯାଇଥିଲେ । ଇଂଲଣ୍ଡ ଯିବାର ଅଳ୍ପ କାଳ ପୂର୍ବରୁ ତାଙ୍କ ଭିତରର ନାଟ୍ୟଚିନ୍ତା ମୁକ୍ତିପ୍ରକାଶ ଲୋଡ଼ିଥିଲା । ୧୯୫୬ରେ ସେ Solution X ର ଅନୁବାଦ କରିଥିଲେ । ଲଣ୍ଡନଠାରେ ସରକାରଙ୍କ ଦୁଇବର୍ଷ କାଳର ରହଣି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରିଥିଲା 'ବଡ଼ ପିସୀମା', ପ୍ରଥମ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ମୌଳିକ ନାଟକ । କଲିକତାଠାରେ 'ଚକ୍ର' ଏହାକୁ ପରିବେଷଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ପରେ ୧୯୬୩ରେ ତାଙ୍କର 'ଏବଂ ଇନ୍ଦ୍ରଜିତ' କଲିକତାର ଥିଏଟର-ପ୍ରେମୀମାନଙ୍କୁ ଏକ ପ୍ରକାର ନୂଆ ଚେତନା ଆଣିଦିଏ । ଟାଉନ ପ୍ଲାନରର 'କା' ଛାଡ଼ି ବାହାରି ଆସନ୍ତି ନାଟ୍ୟବିତ୍ ବାଦଲ । ରାମ-ଶ୍ୟାମ-ଯଦୁ, ବଲ୍ଲଭପୁରେର ରୂପକଥା, ଖଟମଟକ୍ରିଙ୍ଗ ଆଦି ନାଟକ ତାଙ୍କୁ ପରିଚିତ କରାଏ । ପରେ ପରେ ତାଙ୍କ ଲେଖନୀରୁ ମୁକ୍ତିଲାଭ କରେ ଯୁଗାନ୍ତକାରୀ ନାଟକ ବାକି ଇତିହାସ, ପାଗଳାଘୋଡ଼ା, ବାଘ, ତ୍ରିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ, ପ୍ରଳାପ ଆଦି ।

'ଚକ୍ର'ର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ କେବଳ ଥିଏଟର ଭିତରେ ସୀମିତ ରହୁନଥିବାରୁ ବାଦଲ ୧୯୬୭ରେ ଗଢ଼ିଲେ ନବଚେତନାର ନାଟ୍ୟ ଅନୁଷ୍ଠାନ 'ଶତାବ୍ଦୀ' । ସେତେବେଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ନାଟକ କେବଳ ପ୍ରସେନିୟମ ମଞ୍ଚ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ଥିଲା । ୧୯୭୧ରେ ଶତାବ୍ଦୀ ଏବଂ ବାଦଲ ଏକପ୍ରକାର ଘଡ଼ିସନ୍ଧି ପ୍ରହରରେ ପହଞ୍ଚି ଯାଇଥିଲେ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ନିଜେ ବାଦଲ କହନ୍ତି– "Naturally, this process of transformation was gradual. I realised that we were in an uneven competition with cinema. Cinema could be so much more plastic. In comparision, theatre appeared a weak art. medium." (The Third Theatre, Pioneer, Dt 20.06.92 by Ashoke Nag) ପରେ ପରେ ବାଦଲ ଗୌରକିଶୋର ଘୋଷଙ୍କର 'ସାଗିନା ମହାତୋ'କୁ ନେଇ ପୁଣି ଏକ ପରୀକ୍ଷା ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି । ଶତାବ୍ଦୀ ଏହି ନାଟକକୁ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନରେ ପରିବେଷଣ କରିସାରିଥାଏ ପ୍ରସେନିୟମ୍ ଢାଞ୍ଚାରେ । କିନ୍ତୁ ଏକ ପରୀକ୍ଷାର ଘଡ଼ି ଆସିଲା, ଯେତେବେଳେ ଏହା 'ଅଲ୍ ବେଙ୍ଗଲ୍ ଟିଚର୍ସ ଆସୋସିଏସନ୍'ର ଲେକ୍ଚର ହଲରେ ଅଭିନୀତ ହେଲା । ସେଦିନର ସେହି ପ୍ରଯୋଜନା ସମ୍ପର୍କରେ ଶ୍ରୀ ସରକାର

କହନ୍ତି- "We performed not by merely facing our audience but also on their sides and sometimes switching to the background. Aptly, sharing space with them. Nearly everyone, who had previously seen Sagina, agreed that the play was far more effective in the reoriented scheme."

ଧୀରେ ଧୀରେ କଲିକତାର ଥିଏଟର ଜଗତ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଆହରଣ କରେ । ଏହାକୁ 'ଫ୍ରି ଥିଏଟର' କୁହାଯାଇପାରେ । କାରଣ ଏଥିରେ ଟିକେଟ୍, ସରକାରୀ ଅନୁଦାନ, କିମ୍ବା ବିତ୍ତଶାଳୀ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କର ବଦାନ୍ୟତା ଏସବୁ କିଛି ଦରକାର ହୋଇନଥାଏ । ଏ ପ୍ରକାର ଥିଏଟର ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ବାଦଲଙ୍କୁ ଏକ ନୂତନ ଅନୁଭୂତି ଆଣିଦେଲା । ଅଙ୍ଗନମଞ୍ଚର ଅଭିଜ୍ଞତା ତାଙ୍କୁ ଆଉ ପାଦେ ଏ ଦିଗରେ ଆଗେଇନେଲା । ୧୯୭୪-୭୫ରେ ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କର Third Theatre ପୁସ୍ତକ ଆକାରରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭକଲା । ମାତ୍ର କେତେଦିନ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ପୁସ୍ତକର ତିନୋଟି ସଂସ୍କରଣ ଶେଷ ହୋଇଗଲା । ୧୯୭୭ରେ ବାଦଲ ୫୨ ବର୍ଷ ବୟସରେ West Bengal Comprehensive Area Development Corporationର ଚାକିରିରୁ ଇସ୍ତଫା ଦେଇ ପୂରାପୂରି ଥିଏଟର ଜଗତକୁ ଚାଲିଆସିଲେ । ଆର୍ଥିକ ସଂକଟ ମଧ୍ୟରେ ଶତାବ୍ଦୀ ନିଜର ଥିଏଟର ପ୍ରକ୍ରିୟାକୁ ଜାରି ରଖିଥିଲା । ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ପାଇଁ ଲେଖାଯାଇଥିବା ନାଟକ ଅଙ୍ଗନ ଥିଏଟରରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ୧୯୮୫ରେ ବାଦଲ ୭୦ଜଣ ସମଧର୍ମୀ କଳାକାରଙ୍କ ସହିତ ବନଗାଁ ଜିଲ୍ଲାର ମଫସଲ ଅଞ୍ଚଳକୁ ଯାଇଥାନ୍ତି । ଆଠଟି ଗ୍ରାମରେ ସେମାନେ ଏକ ନୂଆ ରୀତିରେ ତିନିଦିନ ଏବଂ ଦୁଇରାତି ନାଟକ ପରିବେଷଣ କଲେ । ଏ ପ୍ରକାର ଅଭିଜ୍ଞତା ଅଙ୍ଗନ ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ୍‌ର କଳାକାରମାନଙ୍କ ପାଇଁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ନୂଆ ଥିଲା । ବାଦଲ ଏଇଠି ଏକ ବଡ଼ ସଫଳତା ଲାଭକଲେ ।

ବାଦଲଙ୍କ ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ୍ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଘୂରି ବୁଲିଲା । ହୁଗୁଳି, ୨୪ପରଗଣା, ନଦିଆ ଆଦି ଜିଲ୍ଲାର ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏହି ଗ୍ରୁପ୍‌କୁ ବେଶ୍ ସଫଳତା ମିଳିଲା । ତଥାପି ଅନେକ ସମୟରେ ନାନା ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେବାକୁ ପଡୁଥିଲା । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଶ୍ରୀ ସରକାର କହନ୍ତି- "On half the occasions, we are acting free of charge. Subsidising train fares when they can't bear even such

a meagre expense. With local clubs taking the initative, voluntary donations do come in. Sometimes in the form of everyday meals. Often, during dry seasons, one is compelled to turn down invitations. Here too, we make do with poetry fees ranging around Rs.500. Unless, a villagebody tries to exploit us just because we are undemanding."

ବାଦଲ ମତରେ ଥିଏଟର ହେଉଛି ତିନିପ୍ରକାର । ପ୍ରଥମ ଥିଏଟର ହେଉଛି Folk Theatre ବା ଲୋକନାଟକ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଥିଏଟର ହେଉଛି Urban Theatre ବା ସୌଖୀନ ଥିଏଟର । ଏ ଦୁଇ ଥିଏଟରର ମିଶ୍ରଣରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଛି ତୃତୀୟ ଥିଏଟର ବା Third Theatre । ଥିଏଟର ଜଗତରେ Third Theatre ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଏକ ସାହସିକ ପଦକ୍ଷେପ । ଏ ପ୍ରକାର ବିପ୍ଳବରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସ୍ଥାନ ଗୌଣ ହୋଇଯାଇଛି । ତା'ସ୍ଥାନରେ ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ସମଷ୍ଟି । ଅର୍ଥାତ୍ ସମାଜର ସାମୁହିକ ସ୍ୱାର୍ଥକୁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ରଖି ଆଜିର ସ୍ରଷ୍ଟା ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିଛି । ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଚାଖିବାକୁ ଯାଇ ଲେଖକର ଲେଖନୀରୁ ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି ଏକ ନୂଆ ପ୍ରକାର ଗନ୍ଧ । ଏ ଗନ୍ଧକୁ ନୂତନ ଚେତନା କୁହାଯାଇପାରେ କିମ୍ବା ନୂତନ ଅନୁଚିନ୍ତା କୁହାଯାଇପାରେ । ପ୍ରଥମୋକ୍ତ ଦୁଇଟିଯାକ ଥିଏଟରର ପ୍ରୟୋଗକ୍ଷେତ୍ର ହେଉଛି ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହର । ଲୋକନାଟ୍ୟ ଏବଂ ମଞ୍ଚନାଟ୍ୟ ଉଭୟର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ।

ପ୍ରଥମ ନାଟ୍ୟର ଦର୍ଶକ ସାଧାରଣତଃ ଅଶିକ୍ଷିତ ବା ଅର୍ଦ୍ଧଶିକ୍ଷିତ ଥିବାରୁ ମନୋରଞ୍ଜନ ହିଁ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା । ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମାଜ ସଚେତନତା ଏଠାରେ ସୁଦୂରପରାହତ । ଏ ଧରଣର ନାଟ୍ୟର ପରିସର ଅତିମାତ୍ରାରେ କାଳ୍ପନିକତା ବା ଅତିପ୍ରାକୃତିକତାକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା ପୌରାଣିକ ବା କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ରର ଅତିମାନବିକ ଗୁଣାବଳୀ ଦର୍ଶକକୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରୁଥିଲା । ସହରାଞ୍ଚଳର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ଆନନ୍ଦଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଗଠିତ ହେଲା ମଞ୍ଚନାଟ୍ୟ ବା ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟ । ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟ୍ୟର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ଅଭିଜାତ ମଣିଷ ବା ଶିକ୍ଷିତ ଗୋଷ୍ଠୀ । ମନୋରଞ୍ଜନ ସହିତ ସାମାଜିକ ଅଙ୍ଗୀକାର ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା ।

ମାନବ ଜୀବନର ବିବିଧ ସମସ୍ୟା ସାଙ୍ଗକୁ ସମାଜ ସଚେତନତା ମଞ୍ଚ ନାଟ୍ୟରେ ପ୍ରମୁଖ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କଲା । ତଥାପି ଏ ନାଟ୍ୟ ଏକ ସୀମିତ ଗୋଷ୍ଠୀ ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ରହିଥିଲା । ଏ ଧରଣର ନାଟ୍ୟ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ତେବେ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଶବ୍ଦମୟ ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ସୌଖୀନ ଥିଏଟର ଅଧିକ ନିର୍ଭର କରୁଥିବାରୁ ଏହା ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ ଥିଲା ।

ତେଣୁ ଆନନ୍ଦଦାନ ସହ ଜନସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର । ଏହାର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ବୃହତ୍ତର ଗୋଷ୍ଠୀର । ଉଭୟ ପ୍ରଥମ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ନାଟ୍ୟର ଅନେକ ଖୋରାକ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକଠାରୁ ଆରମ୍ଭକରି ଶିକ୍ଷିତ ଦର୍ଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ ପାଇଁ ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ବେଶ୍ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ଥିଲା । ଗ୍ରାମ ଏବଂ ସହର ସବୁଠି ଏହାର ଆଦର ବଢ଼ିଲା, ଏଭଳି ନାଟକକୁ ରୂପ ଦେବା ପୂର୍ବରୁ ବାଦଲ ସରକାରଙ୍କ ଆଗରେ ଦୁଇଟି ପ୍ରମୁଖ ଦିଗ ଥିଲା । ପ୍ରଥମତଃ ଏହାକୁ ସମସ୍ତଙ୍କ ପାଖରେ ପହୁଞ୍ଚାଇବାକୁ ହେବ ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଏହା ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ ହେବନାହିଁ । ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏ ଧରଣର ଥିଏଟରକୁ ଲୋକେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ଏଥିପାଇଁ ବିଶେଷ ଖର୍ଚ୍ଚାନ୍ତ ହେବାକୁ ପଡ଼ିଲା ନାହିଁ । ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟର ସଫଳତା କଥା ମନେପକାଇ ବାଦଲ ସରକାର କହନ୍ତି– "The response in villages is tremendous for the majority of our dramas. Yes, some are ruled out for a countryside audience. Funnily again, reactions vary from one village to another, Sukia, in Bangaon, a desperately undernourished locale, was overwhelmed by a poetrymontage, Janmabhoomi Aaj. In principle, we put up even the twilight cases. Villagers can be illiterate. But, they have enough sophistication and intelligence to comprehend art. Occasionally, they came up with interpretations which are extremly valid. It is pointless arguing with those who demarcate theatre for the intelligentsia and ordinary people."

"ଥିଏଟାରେର ଭାଷା" ପୁସ୍ତକରେ ବାଦଲ ସରକାର ଏହି ନୂତନ ନାଟ୍ୟାନୁଚିନ୍ତା ସମ୍ପର୍କରେ କହନ୍ତି- "ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟର ପ୍ରଥମ ସର୍ତ୍ତ, ଏହା ଫ୍ଲେକ୍ସିବଲ ବା ନମନୀୟ ହେବ, ଯେପରିକି ଏହା ବିଭିନ୍ନ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥାରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରିବ । ଏହାର ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ତ୍ତ, ଏହା ପୋଟେବଲ ବା ବହନୀୟ ହେବ, ଯାହାକୁ କି ସହଜରେ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରୁ ଅନ୍ୟସ୍ଥାନକୁ ନିଆଯାଇପାରିବ । ତୃତୀୟ ସର୍ତ୍ତ ହେଉଛି, ଏହା 'ଇନ-ଏକ୍ସପେନ୍‌ସିଭି' ବା ସୁଲଭ ହେବ, ଯାହାକୁ କି ଦରିଦ୍ର ଜନସାଧାରଣ ମଧ୍ଯ ସହଜରେ ଉପଭୋଗ କରିପାରିବେ । (ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ବା ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ : ବିଶ୍ଳେଷଣ ଓ ବିବେଚନ - ଡଃ ନୀଳାଦ୍ରିଭୂଷଣ ହରିଚନ୍ଦନ, ଝଙ୍କାର, ସେପ୍ଟେମ୍ବର, ୧୯୮୬) ।

ସାଧାରଣତଃ ନାଟକର ଶିଳ୍ପଗତ ଜଟିଳତା ହିଁ ତାକୁ ଅଧିକ ବ୍ୟୟସାପେକ୍ଷ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ମଞ୍ଚସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ, ସେଟ୍ ଏବଂ ମିଉଜିକ୍ ବାବଦରେ ନାଟ୍ୟସଂସ୍ଥାମାନେ ବହୁ ଅର୍ଥ ବ୍ୟୟ କରିଥାନ୍ତି । ହେଲେ ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଏସବୁର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । ଅଳ୍ପ ଖର୍ଚ୍ଚରେ ଭଲ ନାଟକଟିଏ ପ୍ରଯୋଜନା କରିବା ହିଁ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଲାଇଟ୍ କିମ୍ବା ସାଉଣ୍ଡ ଉପରେ ଏଥିରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇ ନଥାଏ । ଯେ କୌଣସି ସ୍ଥିତିରେ ଯେ କୌଣସି ସ୍ଥାନରେ ଏହା ସହଜରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ । ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ଅବଲମ୍ବନ । ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ଏହାର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ତତ୍‌ସହିତ ଏହା ଦର୍ଶକର ମାନସରାଜ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ବିପ୍ଳବ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ । ସମାଜକୁ ସଂସ୍କୃତ କରିବାର ଅଭୀପ୍‌ସା ଏଥିରେ ନିହିତ ଥାଏ । ସମାଜ ସଚେତନତା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ତୃତୀୟ ଥିଏଟରର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଭବ ଶରୀରର ଅଭିନୟ । ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ବାଚିକ ଅଭିନୟ ଏହାକୁ ପରିପୁଷ୍ଟ କରିଥାଏ । ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ଆହାର୍ଯ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏନାହିଁ । ଆଙ୍ଗିକ ଅଭିନୟ ଏଥିରେ ବାସ୍ତବ ହୋଇଥାଏ । ବାଦଲ ସରକାର ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଗଛ, ଶୋଭାଯାତ୍ରା, ଧର୍ମଘଟ, କାରଖାନା, ହତ୍ୟାକାଣ୍ଡ, ଟେଲିଫୋନ୍ ଆଦି ଦୃଶ୍ୟକୁ ବାସ୍ତବ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ଏହିସବୁ ପ୍ରତୀକ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକକୁ ସଚେତନ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ । ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟରର ଏକ ବିଶେଷ ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ଥିଏଟରକୁ ବାସ୍ତବତାର କୃତ୍ରିମ ଅର୍ଗଳି ମଧ୍ୟରୁ ମୁକ୍ତକରି ଦର୍ଶକର ସାମ୍ନାକୁ ଆଣିବା । ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ସଭ୍ୟ ମଣିଷ ଯେଉଁ ବାସ୍ତବ

ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରେ, ତାହା କାହାରି ଜୀବନରେ ଆଜିକାଲି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଏସବୁ କେବଳ ଅଭିନୟ ମାତ୍ର । ତେଣୁ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଥିଏଟର ଆଜିର ମଣିଷର ଏକ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ସାଥୀ ଏବଂ ସାରଥି ।

ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟରରେ ଅଭିନେତାଗଣ କେବଳ ଚରିତ୍ର ନୁହନ୍ତି, ସେମାନେ ଜଣେ ଜଣେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ । ସେମାନଙ୍କ ସଂଳାପ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟର ମୁଖସ୍ଥକରା ସଂଳାପ ନୁହେଁ, ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ସଂଳାପ, ଯାହା ସେ ସିଧାସଳଖ ଦର୍ଶକ ସହିତ ବିନିମୟ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସହିତ ଅଭିନେତାଗଣ ମିଶି ଯାଇଥାନ୍ତି ଏବଂ ଭାବ ବିନିମୟର ସୁଯୋଗ ପାଇଥାନ୍ତି । ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ପାଇଁ କାହାଣୀ ବଡ଼ କଥାନୁହେଁ, ବକ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି ବଡ଼କଥା । ସମସ୍ୟାର ଜୀବନ୍ତ ଆଲେଖ୍ୟ ଏହା ବହନ କରିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ଯେଉଁ ଅଭାବ ଅସୁବିଧାର ସମ୍ମୁଖୀନ ସମାଜରେ ହେଉଥାଏ, ତାକୁ ହିଁ ସେ ସାମ୍ନା କରେ ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟରରେ । ଅଭିନୟ ସାଙ୍କେତିକ ହେଲେ ମଧ ବୁଝିବାରେ କଛି ଅସୁବିଧା ହୁଏନାହିଁ । ବାଦଲ ସରକାର ଭୋମା, ମିଛିଲ, ସୁଖପାଠ୍ୟ ଭାରତେର ଇତିହାସ, ଆଦି ନାଟକରେ ଏହାକୁ ପରୀକ୍ଷା କରି ସଫଳତା ଲାଭ କରିଛନ୍ତି ।

ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟରର ଅଭିନୟ ପରିସର ସବୁଜାଗାରେ ଚାଲେ । ଦର୍ଶକ ଏବଂ ଚରିତ୍ର ମଧରେ କୌଣସି ଦୂରତ୍ୱ ରହେନାହିଁ । ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଝିରେ ମଧ ଅଭିନୟ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଜାରି ରହୁଥିବାରୁ ଦର୍ଶକ ଅଭିନୟଠାରୁ ଦୂରେଇ ରହିପାରେନି । ଥାର୍ଡ଼ ଥିଏଟର ଏକ ଯୌଥ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଧୀନତା ଥାଏ । ସେମାନଙ୍କୁ କେହି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦିଏ ନାହିଁ । ସ୍ୱାଭାବିକ ଢଙ୍ଗରେ ଅଭିନୟ ଆଗେଇଚାଲେ । ତୃତୀୟ ନାଟ୍ୟ ଏହାର ଶୈଳୀ ଉପରେ ଅଧିକ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଏହି ଶୈଳୀ ପୁଣି ଉଭୟ ଅଭିନେତା ଏବଂ ଦର୍ଶକଙ୍କ ପାଇଁ ସୁଗମ ହେଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । କେବଳ ବଙ୍ଗଳାରେ ଏହି ଧରଣର ନାଟକ ବିଶେଷ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଛି । ମହାରାଷ୍ଟ୍ରରେ ଏହି ନୂଆ ଅନୁଚିନ୍ତା କିଛି ପରିମାଣରେ ପାଦ ରଖିବାକୁ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି ।

ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟଦିବସ

ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟଦିବସର ପୃଷ୍ଠଭୂମି :

୧୯୬୧ ମସିହା, ଜୁନ୍ ମାସରେ ପ୍ରଥମେ ହେଲିସିଙ୍କି ଏବଂ ପରେ ଭିଏନାଠାରେ ଇଣ୍ଟରନାସନାଲ୍ ଥିଏଟର ଇନ୍ଷ୍ଟିଚିଉଟ୍‌ର ନବମ ବିଶ୍ୱ କଂଗ୍ରେସରେ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଦିବସ

ପାଳନ କରିବା ପାଇଁ ଆଇ.ଟି.ଆଇ ଫିନିସ ସେଣ୍ଟରର ପ୍ରେସିଡେଣ୍ଟ ଆରବି କିବିମା ଏକ ପ୍ରସ୍ତାବ ଆଗତ କଲେ । ଆଇ.ଟି.ଆଇ ସ୍କାଣ୍ଡିନେଭିଆ ସେଣ୍ଟର ପକ୍ଷରୁ ଏହି ପ୍ରସ୍ତାବକୁ ବିପୁଳ ସମର୍ଥନ ମିଳିଥିଲା । ସେହି ପ୍ରସ୍ତାବ ଅନୁଯାୟୀ ୧୯୬୨ ମସିହାଠାରୁ ବିଧିବଦ୍ଧ ଭାବରେ ମାର୍ଚ୍ଚ ୨୭ ତାରିଖରେ ବିଶ୍ୱନାଟ୍ୟ ଦିବସ ପାଳିତ ହୋଇ ଆସୁଛି ।

୧୯୪୮ ମସିହାରେ ବିଶ୍ୱର ଖ୍ୟାତନାମା ଥିଏଟରବିତ୍ ମାନଙ୍କୁ ନେଇ ୟୁନେସ୍କୋ ଦ୍ୱାରା ଇଣ୍ଟରନାସନାଲ ଥିଏଟର ଇନଷ୍ଟିଚିଉଟ୍ (ଆଇ.ଟି.ଆଇ) ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ । ନାଟ୍ୟ କଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ହେଉଛି ବିଶ୍ୱର ପ୍ରଥମ ବେସରକାରୀ ଅନୁଷ୍ଠାନ । ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା, ବିଶ୍ୱ ବଜାରରେ ନାଟ୍ୟକଳା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଭାବର ଆଦାନ ପ୍ରଦାନ କରିବା, ନାଟ୍ୟ କର୍ମୀ ମଧ୍ୟରେ ସହୃଦୟତା ଏବଂ ସଦ୍ଭାବର ବୃଦ୍ଧି କରାଇବା, ପ୍ରଗତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାଂସ୍କୃତିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା, ଲୋକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପାରସ୍ପରିକ ବୁଝାମଣା ଜରିଆରେ ଶାନ୍ତି ଓ ମୈତ୍ରୀର ବାର୍ତ୍ତା ପ୍ରଚାର କରିବା ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ୟୁନେସ୍କୋର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଓ ଆଦର୍ଶର ଜୟଗାନ କରିବା ।

ଏହିସବୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ପୁରଣ ଦିଗରେ ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟ ଦିବସ ସହାୟକ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରତିବର୍ଷ ଥିଏଟର ଏବଂ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ସଦ୍‌ଭାବନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କରିଥିବା ଜଣେ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କୁ ନିଜର ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ, ଥିଏଟର ପ୍ରେମୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ପରିବେଷଣ ପାଇଁ ନିମନ୍ତ୍ରଣ କରାଯାଏ । ଏହି ଅଭିଜ୍ଞତାର ଅନ୍ୟନାମ ହେଉଛି ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ବାର୍ତ୍ତା । ଏହାକୁ କୋଡିଏଟି ଭାଷାରେ ଅନୁବାଦ କରାଯାଇ, ସବୁ ଦେଶରେ ହଜାର ହଜାର ଦର୍ଶକଙ୍କ ସମ୍ମୁଖରେ ପାଠ କରାଯାଏ । ଏହା ମଧ୍ୟ ସମ୍ବାଦପତ୍ର ମାନଙ୍କର ପୃଷ୍ଠ ମଣ୍ଡନ କରେ । ଏକ ଶହରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ରେଡିଓ ଓ ଟେଲିଭିଜନ କେନ୍ଦ୍ର ଏହି ବାର୍ତ୍ତାକୁ ଜନସାଧାରଣମାନଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚାଇଥାନ୍ତି । ପାଞ୍ଚଟି ମହାଦେଶର ଜନସାଧାରଣ ଏହାକୁ ଉପଭୋଗ କରିଥାନ୍ତି ।

- ୧୯୬୨ ମସିହାରେ ପ୍ରଥମେ ବିଶ୍ୱ ନାଟ୍ୟଦିବସର ବାର୍ତ୍ତା ରଚନା କରିଥିଲେ ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଜ୍ୟାଁ କସିଉ
- ୧୯୬୩ରେ ଆର୍ଥର ମିଲର
- ୧୯୬୪ରେ ଲରେନ୍‌ସ ଅଲିଭର
- ୧୯୬୫ମସିହାରେ କୌଣସି ଅଜ୍ଞାତ ବ୍ୟକ୍ତି
- ୧୯୬୬ରେ ୟୁନେସ୍କୋର ତତ୍କାଳୀନ ଡାଇରେକ୍ଟର ଜେନେରାଲ ରେନେମା ହେଉ

- ୧୯୬୭ରେ ହେଲେନ ଉଇଜେଲ
- ୧୯୬୮ରେ ମାଇଗ୍ରୁଏଲ ଆନଜେଲ ଆସ୍ତୁରିଆସ୍
- ୧୯୬୯ରେ ପିଟରବୃକ୍
- ୧୯୭୦ରେ ଡି.ସୋଷ୍ଟାକୋଭିନ୍
- ୧୯୭୧ରେ ପାବ୍ଲୋ ନେରୁଦା
- ୧୯୭୨ରେ ମରିସ୍ ବେଜାର୍ଟ
- ୧୯୭୩ରେ ଲୁସିନୋ ଭିସ୍କୋନ୍ତି
- ୧୯୭୪ରେ ରିଚାର୍ଡ କର୍ଟନ
- ୧୯୭୫ରେ ଏଲେନ ଷ୍ଟିୱାର୍ଟ
- ୧୯୭୬ରେ ଇଉଜିନ ଆଇନେସ୍କୋ
- ୧୯୭୭ରେ ରାଡୁ ବେଲିଗାନ
- ୧୯୭୮ରେ ଜାତୀୟ ବାର୍ତ୍ତା
- ୧୯୭୯ରେ ଜାତୀୟ ବାର୍ତ୍ତା
- ୧୯୮୦ରେ ଜାନୁଜ୍ ୱାର୍ମିସ୍କି
- ୧୯୮୧ରେ ଜାତୀୟବାର୍ତ୍ତା
- ୧୯୮୨ରେ ଲରସ ଅଫ୍ ମାଲମ୍ବର୍ଗ
- ୧୯୮୩ରେ ୟୁନେସ୍କୋର ଡାଇରେକ୍ଟର ଜେନେରାଲ ଆମଡୁ ମାହତାର ଏମ୍ ବୋ
- ୧୯୮୪ରେ ମିଖାଇଲେ ଜାରିଦ୍
- ୧୯୮୫ରେ ଆଣ୍ଡ୍ରିଉଲୁଇସ୍ ପେରିନିତି
- ୧୯୮୬ରେ ଓଲ୍ ସୋୟିଙ୍କା
- ୧୯୮୭ରେ ଆଣ୍ଟୋନିଓ ଗାଲା
- ୧୯୮୮ରେ ପିଟର ବ୍ରୁକ୍
- ୧୯୮୯ରେ ମାର୍ଟିନ ଏସଲିନ
- ୧୯୯୦ରେ କିରଲ ଲାବରୋଵ
- ୧୯୯୧ରେ ୟୁନେସ୍କୋର ଡାଇରେକ୍ଟର ଜେନେରାଲ ଫେଡେରିକୋ ମେୟର ।

- ୧୯୯୨ରେ ଜର୍ଜ ଲାବେଲି-ଆଟୁରୋ ଉପଲାର ପାଇଟ୍ରି
- ୧୯୯୩ରେ ଏଡଓ୍ୱାର୍ଡ ଆଲବୀ
- ୧୯୯୪ରେ ବାକ୍ଲାବ୍ ହାବେଲ
- ୧୯୯୫ରେ ହମବର୍ଟୋ ଆରସିନୀ
- ୧୯୯୬ରେ ସାଦାଲା ଓ୍ୱାନସ୍
- ୧୯୯୭ରେ ଜିଅଙ୍ଗ ଓକ୍ କିମ୍
- ୧୯୯୮ରେ ଆଟିଆଇର ୫୦ତମ ବାର୍ଷିକୀ ପାଇଁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବାର୍ତ୍ତା
- ୧୯୯୯ରେ ଭିଗଡଇସ୍ ଫିନବୋଗାଡୋଟିର
- ୨୦୦୦ରେ ମାଇକେଲ ଟ୍ରେମବଲେ
- ୨୦୦୧ରେ ଲାଭୋଭସ୍ କାମ୍ପାନେଲିସ୍ ବାର୍ତ୍ତା ରଚନା କରିଥିଲେ ।
- ୨୦୦୨ରେ ବାର୍ତ୍ତା ରଚନା କରିଥିଲେ ଭାରତର ଗିରୀଶ କନ୍ନଡ଼ ।
- ୨୦୦୩ରେ ବାର୍ତ୍ତା ରଚନା କରିଛନ୍ତି ଟାଙ୍କ୍‌ରେଡ୍ ଦୋରଷ୍ଟ ।
- ୨୦୦୪ରେ ଇଜିପ୍ଟର ଫତିଆ ଏଲ୍ ଆସଲ
- ୨୦୦୫ରେ ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଆରିଏନ ସୁସ୍କା ଇନ୍
- ୨୦୦୬ରେ ଭିକ୍ଟର ହୁଗୋ ରାସ୍‌କନ ବନ୍ ଦା
- ୨୦୦୭ରେ ସୁଲତାନ ବିନ ମହମ୍ମଦ ଆଲ୍ କାସିମି
- ୨୦୦୮ରେ ରବର୍ଟ ଲିପେଜ୍
- ୨୦୦୯ରେ ଆକୁଷ୍ଟୋ ବୋଲ୍
- ୨୦୧୦ରେ ଜୁଡ଼ି ଡ଼େନ୍‌ସ
- ୨୦୧୧ରେ ଜେସିକା ଏ କାହ୍ୱା, ଉଗାଣ୍ଡା
- ୨୦୧୨ରେ ଜନ୍ ମାଲକୋଭିଚ୍
- ୨୦୧୩ରେ ଡ଼ାରିଓଫୋ
- ୨୦୧୪ରେ ବ୍ରେଟବେଲି, ସାଉଥଆଫ୍ରିକା

ଆଇ.ଟି.ଆଇ ?

- ୨୦୦୬ରେ ମେକ୍‌ସିକୋର ଭିକ୍ଟର ହୁଗୋ ରାସ୍କନ ଭାଲା
- ୨୦୦୬ରେ ଆରବର ଏଚ୍.ଏଚ୍. ଶେଖ ମୁଲତାନ ବିନ ମହମ୍ମଦ ଅଲକ୍ୱାସିମି
  ୟୁନେସ୍କୋ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରାଗ୍‌ଠାରେ ୧୯୪୮ ମସିହାରେ ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ସ୍ୱେଚ୍ଛାସେବୀ

ସଙ୍ଗଠନ ଇଣ୍ଟରନାସନାଲ ଥିଏଟର ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚ୍ୟୁଟର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୁଏ । ୯୦ଟି ଦେଶରେ ଆଇ.ଟି.ଆଇର ଜାତୀୟ ଶାଖାମାନ ରହିଛି । ନାଟ୍ୟ ଅଭିନୟ କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା ୟୁନେସ୍‌କୋ ଏବଂ ଶାଖା ସେଣ୍ଟର ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ଯୋଗାଯୋଗ ରକ୍ଷା କରିଥାଏ । ପ୍ୟାରିସ୍‌ର ୟୁନେସ୍‌କୋ ହାଉସ୍‌ଠାରେ ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ଜେନେରାଲ୍ ସେକ୍ରେଟାରୀଏଟ ରହିଛି ।

ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ

- ଅଭିନୟ କଳା ଜଗତରେ, ଏହା ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ସ୍ତରରେ ଜ୍ଞାନ ଏବଂ ପ୍ରୟୋଗର ଦିଗକୁ ବିସ୍ତାରିତ କରିଥାଏ ।
- ଥିଏଟର ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସରଂଚନା ଏବଂ ସହଯୋଗୀ ମନୋଭାବକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରିଥାଏ ।
- ପ୍ରଗତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହା କଳା ମାଧ୍ୟମରେ ଜନ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।
- ଏହା ସୌହାର୍ଦ୍ଦ୍ୟର ବାତାବରଣକୁ ଦୃଢ଼ କରିଥାଏ ଏବଂ ଲୋକମାନଙ୍କ ଭିତରେ ଶାନ୍ତି ଏବଂ ବିଶ୍ୱମୈତ୍ରୀ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିଥାଏ ।
- ୟୁନେସ୍‌କୋର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏବଂ ଆଦର୍ଶକୁ ଏହା ଉଦ୍‌ଜୀବିତ କରିଥାଏ ।
- ଏହା ସକଳ ପ୍ରକାର ସାମାଜିକ ତଥା ରାଜନୈତିକ ମତପାର୍ଥକ୍ୟ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣବୈଷମ୍ୟକୁ ଦୂର କରିଥାଏ ।

ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ସଦସ୍ୟ

ଥିଏଟର ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟକ୍ତି ଯେକୌଣସି ଆଇ.ଟି.ଆଇ. ସେଣ୍ଟରର ସଦସ୍ୟ ହୋଇପାରିବ । ଆଇ.ଟି.ଆଇର ଏବେ ନବେଟି ଜାତୀୟ ଏବଂ ଶାଖା ସେଣ୍ଟର ରହିଛି । ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଉଭୟ ଜାତୀୟ ତଥା ଆନ୍ତର୍ଜାତୀୟ ସଂସ୍ଥାଗୁଡ଼ିକ, ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ଯେପରି ସକ୍ରିୟ ସଦସ୍ୟ ହୋଇପାରିବେ, ସେଥିପାଇଁ ବ୍ୟବସ୍ଥା କରାଯାଇଛି । ଜାତୀୟ ସେଣ୍ଟରରେ ଯୋଗଦାନ କରି ଜଣେ ଆଇ.ଟି.ଆଇର ମେମ୍ବର ହୋଇପାରିବ ।

ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ଗଠନ ବିଧି

ପାରମ୍ଭିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏକ ସାଧାରଣ ବୈଠକରେ କଂଗ୍ରେସର ମେମ୍ବରମାନେ ମିଳିତ ହୋଇ ଆଇ.ଟି.ଆଇର ଗଭର୍ଣ୍ଣିଂ ବଡ଼ି ଗଠନ କରନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ଏକ୍‌ଜିକ୍ୟୁଟିଭ୍ କାଉନ୍‌ସିଲର ଦ୍ୱାରା ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚ୍ୟୁଟ୍ ପରିଚାଳିତ ହୁଏ । ଏଥିରେ ୨୦ଜଣ ନିର୍ବାଚିତ ସଦସ୍ୟ ଥାଆନ୍ତି ଏବଂ ଜଣେ ସେକ୍ରେଟେରୀ ଜେନେରାଲ୍ ରହିଥାନ୍ତି । ପ୍ୟାରିସ୍‌ଠାରେ

ୟୁନେସ୍କୋର ମୁଖ୍ୟ ଦପ୍ତରରେ ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ଆଞ୍ଚଳିକ ଶାଖାଗୁଡ଼ିକ ନିଜ ନିଜ ଅଞ୍ଚଳରେ ଇନ୍‌ଷ୍ଟିଚ୍ୟୁଟ୍‌ର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପରିଚାଳନା କରିଥାନ୍ତି ।

ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ନାସ୍‌ନାଲ୍ ସେଣ୍ଟର, ବୃକିନାଫାସୋଠାରେ ଆଫ୍ରିକାନ ରିଜିଓନାଲ୍ ବ୍ୟୁରୋ ରହିଛି । ସେହିପରି ଭେନଜୁଏଲା ଆଇ.ଟି.ଆଇ ସେଣ୍ଟରଟି, ଲାଟିନ ଆମେରିକା ଏବଂ କାରିବିଆନ ରିଜିଓନାଲ ବ୍ୟୁରୋ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ହେଉଛି । କୋରିଆ ଆଇ.ଟି.ଆଇ ସେଣ୍ଟର ଦ୍ୱାରା ଆଇ.ଟି.ଆଇ ଏସିଆ ପାସିଫିକ ରିଜିଓନାଲ ବ୍ୟୁରୋ ପରିଚାଳିତ ହେଉଛି । ବାଂଲାଦେଶ ଆଇ.ଟି.ଆଇ. ସେଣ୍ଟରର ଗୋଟିଏ ଡକୁମେଣ୍ଟସନ ସେଣ୍ଟରଠାରେ ଏକ ଇଣ୍ଟର ରିଜିଓନାଲ୍ ଲିଆସନ ବ୍ୟୁରୋ ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଛି । ଟ୍ୟୁନିସିଆ ଏବଂ ଭେନ୍‌ଜୁଏଲାଠାରେ ଦୁଇଟି ଥିଏଟର ନେସନ ୟୁନିଭରସିଟି ରହିଛି । ୧୯୯୮ ମସିହାରେ ବୁକାରେଷ୍ଟଠାରେ ୟୁନେସ୍କୋ ଆଇ.ଟି.ଆଇ ଚେୟାର ସ୍ଥାପିତ ହୋଇଛି । ଏହି ଚେୟାରର ଏକ ରିଜିଓନାଲ ଇନଫରମେଟିକ୍‌ସ୍ ବ୍ୟୁରୋ ମଣ୍ଟ୍ରିଲର କୁଇବେକ୍ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟର ଥିଏଟର ବିଭାଗରେ ଖୋଲାଯାଇଛି । ଆଇ.ଟି.ଆଇ.ର ଆଠଗୋଟି ସବ୍‌କମିଟି ରହିଛି । ଏହା ଆନ୍ତର୍ଜାତିକ ସ୍ତରରେ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପରିଚାଳନା କରିଥାଏ । ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅଞ୍ଚଳ ଉପରେ ଏମାନେ ପ୍ରୋଜେକ୍ଟ ନେଇଥାଆନ୍ତି । ଏମାନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ ୱେବସାଇଟ ରହିଛି ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ନାଟ୍ୟ ଦିଗନ୍ତର ଏକ ସଦ୍ୟତମ ସୃଷ୍ଟି । ଏହା ଜନମାନସକୁ ସମସାମୟିକ ବାତାବରଣ ସହିତ ଖାପଖୁଆଇ ସ୍ଥାନବିଶେଷରେ କ୍ରିୟାଶୀଳ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ । ଉପସ୍ଥିତ ଦର୍ଶକ ମଧ୍ୟରେ ଏହା କେବଳ ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ, ଆଗେଇଯିବା ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥାଏ । ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଶ୍ୱାସରେ ଥାଏ ବିପ୍ଳବର ଇନ୍ଧନ । ଏହା ଜନମାନସକୁ ପ୍ରୟୋଜନ ହେଲେ ଉତ୍ତେଜିତ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିଦ୍ରୋହୀ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଥାଏ । ସକଳ ପ୍ରକାର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର, ଦୁର୍ନୀତି ଏବଂ ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାର ବିରୋଧରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ସ୍ଲୋଗାନ ଦେଇଥାଏ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସହିତ ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚିକୁ ଗଢ଼ି ତୋଳିବାରେ ଏହାର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ।

କେବଳ ଷ୍ଟ୍ରିଟ କଡ଼ରେ ଏହା ଅଭିନୀତ ହୁଏନାହିଁ । ଯେ କୌଣସି ଖୋଲାସ୍ଥାନ, କାରଖାନା ଗେଟ, ଭିଡ଼ଥିବା ବଜାର, ସ୍କୁଲ ପଡ଼ିଆ, ପାର୍କ, ହୋଟେଲ ଅଗଣା, ଜନଗହଳି ରାସ୍ତାକଡ଼ ଇତ୍ୟାଦି ସ୍ଥାନରେ ଏହା ଅଭିନୀତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟସୀମା ନାହିଁ । ତେବେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଏକ

ଭିନ୍ନ ଇଲାକା ଭିତରକୁ ଟାଣିନେଇଯିବାରେ ଏହାର ଅବଦାନ ଯଥେଷ୍ଟ । ୧୫ ମିନିଟ୍‌ରୁ ୪୫ ମିନିଟ୍ ବା ଘଣ୍ଟାଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଜଣେ ଦର୍ଶକକୁ ଦଣ୍ଡାୟମାନ ଅବସ୍ଥାରେ ଧରି ରଖାଯାଇପାରେ । ଏଥିରୁ ଅଧିକ ସମୟ ନେଲେ ଦର୍ଶକର ନିଶ୍ଚୟ ଧୈର୍ଯ୍ୟଚ୍ୟୁତି ଘଟିବ ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ବିଷୟବସ୍ତୁ କୌଣସି ଏକ ତାଜା ଘଟଣାକୁ ନେଇ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ । ସାଂପ୍ରତିକ ସମସ୍ୟା ହିଁ ଏହାର ପ୍ରାଣ । ଷ୍ଟ୍ରାଇକ୍, ଜନଜାଗରଣ, ଉତ୍ତେଜନା କିମ୍ବା ମଣିଷକୃତ ଯେକୌଣସି ଦୁର୍ବିପାକର ବିଷୟ ଏହାର ପରିସରଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ । ଶାସନ କଳର ଦୁର୍ନୀତି, ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର ଆଦି ପ୍ରତି ଏଥିରେ ତୀବ୍ରଭାବରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ କରାଯାଇଥାଏ । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଶୈଳୀ ଏବଂ ସଂଳାପ ଉପସ୍ଥିତ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଉତ୍ତେଜନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ସ୍ୱରୂପ

ବହୁ ପୁରାତନ କାଳରୁ ଥିଏଟର ମନୋରଞ୍ଜନର ଏକ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ପରିଗଣିତ ହୋଇଆସୁଛି । ରେସ୍ତୋରାଁରେ ହେଉ ବା ରାସ୍ତା କଡ଼ରେ ହେଉ, ଯେଉଁଠି ଏହା ଅଭିନୀତ ହେଲେ ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଦର୍ଶକର ମନୋରଞ୍ଜନ । ତେବେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଲକ୍ଷ୍ୟ କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନ ନୁହେଁ, ଦର୍ଶକକୁ ଏକ ନବ ଦିଗନ୍ତକୁ ଘେନିଯିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତା' ଭିତରେ ଏକ ନୂତନ ରସର ସଞ୍ଚାର କରିବା ଏହି ଥିଏଟରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଅନେକଙ୍କ ମନରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠୁଥିଲା, ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ବା ରାସ୍ତାକଡ଼ରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର କୁହାଯାଉ ନାହିଁ ତ ? ବାସ୍ତବରେ ସେପରି ନୁହେଁ । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ସାଂପ୍ରତିକ ଥିଏଟର ଆନ୍ଦୋଳନର ଏକ ଆଧୁନିକତମ ସଂଜ୍ଞା । ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ଏହା ହେଉଛି 'ଥିଏଟର ଅଫ୍ ପ୍ରୋଟେଷ୍ଟ' ବା 'ପ୍ରତିବାଦର ଥିଏଟର' । ବିଦ୍ରୋହ ବା ବିପ୍ଳବ ମାଧ୍ୟମରେ ଗଣମାନସକୁ ରୂପ ଦେବା ଏହି ଥିଏଟରର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହାର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ରାଜନୈତିକ । ସାମାଜିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସଚେତନତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହିଁ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ଧର୍ମ । ତେଣୁ ଏହି ଥିଏଟର କେବଳ ରାସ୍ତାକଡ଼ରେ ଅଭିନୀତ ହେବାକୁ ବାଧ ନୁହେଁ । ଏହି ଥିଏଟର ପାଇଁ 'ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍' ଶବ୍ଦଟି ଏକ ଆପେକ୍ଷିକ ସଂଜ୍ଞା ।

ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମଜାତକ

ଆଧୁନିକ ଥିଏଟରର ଜନ୍ମ ପଛରେ କିଛି ନା କିଛି ରହସ୍ୟ ରହିଛି । ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ବା ସେଥିରୁ ବାଦ୍ ଯିବ କିପରି ? ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ପାହାଚ ଯେତେଦୂର ସମ୍ଭବ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକରେ ଏହାର ଜନ୍ମ ବୋଲି ଧରାଯାଇଥାଏ । ସମାଲୋଚକମାନେ ୧୯୧୮ ମସିହାକୁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ସମୟ ବୋଲି ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । କାରଣ ଏହି ବର୍ଷ

ପାଳିତ ହୋଇଥିବା ଐତିହାସିକ ରୁଷ ବିପ୍ଳବର ପ୍ରଥମ ବାର୍ଷିକୀ ଉତ୍ସବ । ମସ୍କୋରେ ଏହି ଉତ୍ସବ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା ମାୟାକୋଭସ୍କିଙ୍କ 'ମିଷ୍ଟ୍ରି ବଫଲ' ।

୧୯୧୮ ପରଠାରୁ ମାୟାକୋଭସ୍କିଙ୍କ ଏହି ଥିଏଟର କ୍ରମାଗତଭାବେ ପ୍ରଚାର କରିଆସିଛି ଅକ୍ଟୋବର ବିପ୍ଳବର ମହତ୍ତ୍ୱ । ରୁଷର ଆବାଳବୃଦ୍ଧବନିତା ଏଥିରୁ କେବଳ ପ୍ରେରଣା ଲାଭ କରି ନାହାନ୍ତି, ବରଂ ଭବିଷ୍ୟତର ମାର୍ଗ ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ପାଇଁ ପ୍ରଚୋଦନା ମଧ୍ୟ ପାଇଛନ୍ତି । ପ୍ରଚାର ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ଥିଏଟର ନିଜ ପାଇଁ ଏକ ସରଣୀର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିପାରିଥିଲା । ଥିଏଟର ଯେଉଁ ସୋ'ଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲା, ସେଗୁଡ଼ିକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଆପାତତଃ ଥିଲା ସାମାଜିକ ବା କେତୋଟି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣାର ନବମୂଲ୍ୟାୟନ । ଅଭିନୟର ଅଙ୍ଗନ ଥିଲା ସାଧାରଣ ସ୍ଥାନ, କର୍ମକ୍ଷେତ୍ର କିମ୍ବା ଘରର ଅଗଣା । ସମୟାନୁକ୍ରମେ ଏହି ଥିଏଟର ସମଗ୍ର ରୁଷରେ ଏକ ବିପ୍ଳବାତ୍ମକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂତ୍ରପାତ କରିପାରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲା । ଦ୍ୱିତୀୟ ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧବେଳେ ସୋଭିଏତ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସୈନିକମାନଙ୍କର ମନୋବଳକୁ ଅତୁଟ ରଖିବା ପାଇଁ ଏହି ଥିଏଟରଗୁଡ଼ିକ ଲରି, ଅରଣ୍ୟ ମଧ୍ୟସ୍ଥ ସୈନିକ ଶିବିର, ଯୁଦ୍ଧପୋତ, ଡାକ୍ତରଖାନା କଡ଼, ଅଣ୍ଡର ଗ୍ରାଉଣ୍ଡ ଶିବିର ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ସେମାନଙ୍କ ସୋ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା କ୍ଳାନ୍ତ ଅବସନ୍ନ ସୈନିକ ଭିତରେ ନୂତନ ଉନ୍ମାଦନା ଭରିଦେବା, ନବୀନ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ।

ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ପରେ ପରେ ବିଶ୍ୱର ଅଧିକାଂଶ ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ବେଶ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇଉଠିଛି । ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶରେ ଏହି ଥିଏଟର ଦୁର୍ନୀତି, ଭ୍ରଷ୍ଟାଚାର ବିରୋଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରିଆସିଛି । ପୃଥିବୀରେ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ବଡ଼ ବଡ଼ ଯୁଦ୍ଧ ବିଗ୍ରହ ଘଟିଯାଇଛି ବା ଘଟୁଛି, ସବୁରି ସହିତ ଜଡ଼ିତ ରହିଛି ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ । ସବୁ ଜାଗାରେ ଦେଖାଯାଇଛି, ପ୍ରଥମେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟରର ହିଁ ଜନତାକୁ ପ୍ରେରଣା ବା ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଦେଇଛି । ଭିଏତନାମ୍, ଜାପାନ, ଚୀନ, ଆମେରିକା, ପାଲେଷ୍ଟାଇନ, ଫ୍ରାନ୍‌ସ, କ୍ୟୁବା ଏବଂ ଦକ୍ଷିଣଆଫ୍ରିକା (କେତେକ ଦେଶ) ଆଦି ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ପଦକ୍ଷେପ ବେଶ୍ ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ ।

ଚୀନ ଦେଶରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଭୂମିକା ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ସେଠାରେ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ପ୍ରଚାର ଏବଂ ଜନଜାଗରଣ ଘଟିଛି, ସବୁଥିରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ରହିଛି । ୧୯୨୦ ରେ ଯେତେବେଳେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ଗଠିତ ହେଲା, ସେତେବେଳେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ହିଁ ଏହାର ପ୍ରଚାର ଏବଂ ପ୍ରସାରର ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଥିଲା । କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ପାର୍ଟି ପ୍ରତି ସମର୍ଥନ ଜ୍ଞାପନ କରିବା ପାଇଁ ଏଠାରେ ମୋବାଇଲ ଥିଏଟର ଟ୍ରୁପ ବା ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍

ଥିଏଟର ଲୋକମାନଙ୍କୁ ବୁଝାଇଥିଲା । ଜାପାନ ବିପକ୍ଷରେ ଭିଏତନାମରେ ଦୀର୍ଘକାଳ ବ୍ୟାପୀ ସଂଗ୍ରାମ କାଳରେ ମଧ୍ୟ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଭୂମିକା ସ୍ମରଣଯୋଗ୍ୟ । କ୍ୟୁବାର ଗଣ ବିପ୍ଳବ, ଆମେରିକାରେ ମେକ୍ସିକୋର କୃଷକ ବିଦ୍ରୋହ, ଲାଟିନ ଆମେରିକା ଏବଂ ଆଫ୍ରିକାରେ କେତେକ ଦେଶର ମୁକ୍ତିସଂଗ୍ରାମରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଅବଦାନକୁ ଭୁଲିହେବ ନାହିଁ ।

ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର

ବିଳମ୍ବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ପଦଧ୍ୱନି କିଛି ମନ୍ଦ ନୁହେଁ । ଇଂରେଜମାନଙ୍କୁ ଭାରତରୁ ତଡ଼ିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଜନଜାଗରଣ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଥିଲା 'ଇପ୍‌ଟା' (IPTA)। ୧୯୪୦ ଠାରୁ ଅଦ୍ୟାବଧି ଇଣ୍ଡିଆନ ପିପୁଲସ୍ ଥିଏଟର ଆସୋସିଏସନ୍ ବା 'ଇପ୍‌ଟା' ଜନଜାଗୃତି ଦିଗରେ ନିଜର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଜାରି ରଖିଛି । ବ୍ରିଟିଶ ଶକ୍ତି ବିରୋଧରେ ଜନତାକୁ ମତାଇବା ଏବଂ ମନାଇବା ଥିଲା 'ଇପ୍‌ଟା'ର ସେତେବେଳକାର ମହନୀୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ୧୯୪୦ ପରଠାରୁ ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ସ୍ୱରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଧୀରେ ଧୀରେ ସାରା ଭାରତରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଲୋକପ୍ରିୟତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇବାରେ ଲାଗିଛି । କେବଳ ଉତ୍ତର ଏବଂ ପୂର୍ବାଞ୍ଚଳ ରାଜ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଶହେରୁ ଅଧିକ ଗ୍ରୁପ ରହିଛନ୍ତି ଯେଉଁମାନେ କ୍ରମାଗତଭାବେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ଅଭିନୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଚାଲିଛନ୍ତି । ଏଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ ବିଶେଷ ସାଫଲ୍ୟ ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି 'ଜନ ନାଟ୍ୟମଞ୍ଚ, ଦିଶା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ, ଇପ୍‌ଟା, ନିଶାନ୍ତ ଆଦି ଥିଏଟର ଗ୍ରୁପ । ଦକ୍ଷିଣ-ଭାରତରେ ବିଳମ୍ବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ପ୍ରାଣପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇପାରିଛି । ଆନ୍ଧ୍ରପ୍ରଦେଶରେ ନକ୍ସାଲ ପନ୍ଥୀମାନେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରଚାରର ଏକ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିନେଇଛନ୍ତି । ଆନ୍ଧ୍ରର 'ପ୍ରଜା' ନାଟ୍ୟମଣ୍ଡଳୀ'ର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ନୂଆ ମୋଡ଼ ଦେଇଛି । କେରଳ ଶାସ୍ତ୍ର ସାହିତ୍ୟ ପରିଷଦର ଭୂମିକା ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରଶଂସନୀୟ । ଏହି ଅନୁଷ୍ଠାନ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ମାଧ୍ୟମରେ ସମଗ୍ର ରାଜ୍ୟରେ ରାଜନୀତି ତଥା ବିଜ୍ଞାନକୁ ଏକ ନୂଆ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଦେଇଛି ।

ତାମିଲନାଡୁରେ ଡି.ଏମ୍.କେ. ଦଳ ଏହି ଫର୍ମକୁ ନିଜର ଏକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆୟୁଧ ଭାବରେ ଆଜିପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବ୍ୟବହାର କରିଆସୁଛନ୍ତି । ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ଆଙ୍ଗିକ ଏହି ଦଳ ପାଇଁ ପ୍ରଚାରର ଏକ ମାଧ୍ୟମ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ଦିଲ୍ଲୀରେ ସଂଖ୍ୟାଧିକ ଲୋକେ 'ଗାଷ୍ଟ୍ରୋଏଣ୍ଟେରିଟିସ' ରୋଗରେ ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇ ମୃତ୍ୟୁବରଣ କଲେ । ସରକାର ଲୋକମାନଙ୍କୁ ଏହି ରୋଗ ପ୍ରତି ସତର୍କ ରହିବାକୁ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ମାଧ୍ୟମରେ ପରାମର୍ଶ ଦେଇଥିଲେ । ଦକ୍ଷିଣ-ଭାରତରେ କେରଳ ଏବଂ ଆନ୍ଧ୍ରପ୍ରଦେଶ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ଯତ୍କିଞ୍ଚିତ୍ ରୂପ ଦେବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇପାରିଛି ।

ଓଡ଼ିଶାରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର

ଓଡ଼ିଶାରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରର ପଦଧ୍ୱନି ଏକ ସୀମିତ ପରିସର ଭିତରେ ରହିଯାଇଛି । ବହୁ ବିଳମ୍ବରେ ଏହା ଓଡ଼ିଶା ମାଟିରେ ପଦାର୍ପଣ କରିଛି । ତଥାପି ସମୟ ସ୍ରୋତରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଘଟୁଥିବା ଛୋଟବଡ଼ କେତୋଟି ଘଟଣାର ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମଚିତ୍ର ଦେବାକୁ ଓଡ଼ିଶାର ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ଚେଷ୍ଟା କରିଛି । ସହରାଞ୍ଚଳରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ ପକାଇ ପାରି ନଥିଲେ ହେଁ ଗ୍ରାମାଞ୍ଚଳରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ବେଶ୍ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । କେତୋଟି ସଫଳ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ହେଉଛି- 'ପ୍ରତିବାଦ, ଅନ୍ଧାରୀମୂଳକ, ପାରାଦୀପ ଗଣହତ୍ୟା, ଯୁଦ୍ଧ ନୁହେଁ ଶାନ୍ତି ଚାହୁଁ' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଯେଉଁ କେତେଜଣ ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ପ୍ରେରଣା ତଥା ଉଦ୍ୟମରେ ଓଡ଼ିଶାର ଷ୍ଟ୍ରିଟ ଥିଏଟର ଜୀବନ୍ୟାସ ଲାଭକରିଛି, ସେମାନେ ହେଲେ ସର୍ବଶ୍ରୀ ନାରାୟଣ ପତି, ସୁବୋଧ ପଟ୍ଟନାୟକ, ସଦାଶିବ ପ୍ରଧାନ, ସୂର୍ଯ୍ୟ ମହାନ୍ତି, ଅସୀମ ବସୁ, ଗୌରାଙ୍ଗ ରାଉତ ପ୍ରମୁଖ । ଓଡ଼ିଶାର ଏହି ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟରକୁ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିଛନ୍ତି ନ୍ୟାସନାଲ ସ୍କୁଲ ଅଫ୍ ଡ୍ରାମା ଏବଂ ଭୁବନେଶ୍ୱରସ୍ଥିତ ସଙ୍ଗୀତ ନାଟକ ମହାବିଦ୍ୟାଳୟର ତାଲିମପ୍ରାପ୍ତ କେତେକ ଛାତ୍ର । ସେମାନଙ୍କ ଉଦ୍ୟମ ବିଶେଷ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରି ନଥିଲେ ହେଁ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଜନତା ହୃଦୟରେ ଯେ ରେଖାପାତ କରିଛି, ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଭାରତୀୟ ଗଣନାଟ୍ୟ ସଂସ୍ଥାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଥମେ ୧୯୬୮ ଡିସେମ୍ବର ୭ରୁ ୧୦ ଚାରିଦିନ ଧରି ବଙ୍ଗଳା ଭାଷାରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ଷ୍ଟ୍ରିଟ୍ ଥିଏଟର ଅଭିନୀତ ହୋଇଥିଲା । ନାଟକ ଦୁଇଟି ଥିଲା 'ଆଜାନ' ଏବଂ 'ଇଙ୍ଗିତ' । ପୁରୀ ସମୁଦ୍ରବେଳାଭୂମି, ସେକ୍ରେଟରିଏଟ୍ ଆଗପଡ଼ିଆ, ଷ୍ଟେସନ ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ଏହାର ଆୟୋଜନ କରିଥିଲେ କଟକର ଗଣବିପ୍ଳବ କଳାପରିଷଦ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ (screenplay)

ମଞ୍ଚନାଟକ ଏବଂ ଚିତ୍ରନାଟକ ଭିତରେ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ମଞ୍ଚର କଳାକୌଶଳକୁ ନେଇ ନାଟକଟି ମଞ୍ଚ ଉପରେ ଉତୁରିଥାଏ । ଏଠି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମଞ୍ଚନାଟ୍ୟ ଉପରେ ବିଶେଷ ଧାରଣା ରହିଥାଏ । ପରଦା ଉପରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟ ରୂପାୟିତ ହୋଇଥାଏ, ତାକୁ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ କୁହାଯାଏ । ଏଠି କ୍ୟାମେରାରେ ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ପରଦା ବା କାନ୍‌ଭାସ ଉପରେ ଆମେ ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଚିତ୍ର ଦେଖିଥାଉ, ତାହା କ୍ୟାମେରା ସାହାଯ୍ୟରେ ଉତ୍ତୋଳନ କରାଯାଇଥାଏ । ଲେଖକଙ୍କର ଫିଲ୍ମସେନ୍‌ସ ନଥିଲେ ସେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଲେଖିପାରିବେ ନାହିଁ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ, ମଞ୍ଚନାଟ୍ୟଠାରୁ ପୂରାପୂରି ଅଲଗା । ଏଥିପାଇଁ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ, ଗାଣିତିକ ପ୍ରବଣତା ଏବଂ ବିଶ୍ଳେଷଣଧର୍ମୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । ଫିଲ୍ମ ଟେକ୍‌ନିକ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଲେଖକ ଅବହିତ ଥିବା ଦରକାର ।

ଦୃଶ୍ୟପଟ ବା ଚିତ୍ରପଟର ଇତିହାସ ବହୁ ପୁରୁଣା । ସର୍ବପ୍ରଥମେ ୧୮୯୫ରେ ମୂକପଟର ବ୍ୟବହାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥିଲା । ପରେ ପରେ ୧୯୨୩ରେ କଥାକୁହାପଟ ବା ବୋଲପଟର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଥିଲା । ଚିତ୍ରପଟ ଏବଂ ରଂଗମଞ୍ଚ ପରସ୍ପରର ହାତଧରାଧରି ହୋଇ ଚାଲିଥିଲେ । ରଂଗମଞ୍ଚ ଏକ ପ୍ରୟୋଗସିଦ୍ଧ କଳାପୀଠ ହୋଇଥିବା ବେଳେ ଚିତ୍ରପଟ ହେଉଛି ଏହାର ଏକ ବିକଶିତ ରୂପ । ରଂଗମଞ୍ଚର ବାସ୍ତବତା ଚିତ୍ରପଟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେନା । ଚିତ୍ରପଟରେ ପ୍ରତିମାଗୁଡ଼ିକ ମୂଳବସ୍ତୁର ଏକ ଆଭାସ ନିର୍ମାଣ କରିଥାନ୍ତି । ଘଟଣାକୁ ଦୃକ୍-ଶ୍ରବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ରେକଡ଼ିଙ୍ଗ କରାଯାଇ ଏକ ଭିନ୍ନ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଇଥାଏ । କ୍ୟାମେରା ଦ୍ୱାରା ସଂଗୃହୀତ ଚିତ୍ରାବଳୀର ଅନ୍ୟନାମ ହେଉଛି ଚିତ୍ରପଟ କଳା । ଚିତ୍ରପଟ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ ସିନେମାଟୋଗ୍ରାଫି ଏବଂ ସାଉଣ୍ଡ ରେକଡିଙ୍ଗ ଉପରେ । ଏ ଦୁଇଟି ବିନା ଚିତ୍ରପଟକଳା ଅଗ୍ରସର ହେବା ଅସମ୍ଭବ ।

ଦୃଶ୍ୟ-ଶ୍ରବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମର ବିଭିନ୍ନ ଯାନ୍ତ୍ରିକ କୌଶଳ ଦ୍ୱାରା ସମନ୍ୱିତ ହୋଇ ଚିତ୍ରପଟ କଳା ରୂପ ନେଇଥାଏ । ବିଶ୍ୱର ପ୍ରଥମ ଚିତ୍ରପଟ ୧୮୯୫ ମସିହା ଡିସେମ୍ବର ୨୮ ତାରିଖ ଦିନ ପ୍ୟାରିସ୍‌ଠାରେ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହୋଇଥିଲା, ଯାହାର ନାମ ଥିଲା 'ଲୁମିଏ ପ୍ରୋଗ୍ରାମ' । ଏଥିରେ ଏକ ରେଳଗାଡିର ଦୃଶ୍ୟ ଥିଲା । 'ରେଳଗାଡିଟି ଦର୍ଶକ ଆଡ଼କୁ ଦଉଡୁଥିବା ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି ପ୍ରଥମେ ଲୋକେ ଭୟଭୀତ ହୋଇଯାଇଥିଲେ । ପରେ ପରେ ଚିତ୍ରପଟ ନାମ ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇଯାଏ ବାୟୋଗ୍ରାଫ, ହ୍ୱିଟାଗ୍ରାଫ, ବାଇସ୍‌କୋପ୍ ଇତ୍ୟାଦି । ଚିତ୍ରପଟର ବିବିଧ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଏ ଅନୁବୋଧପଟ, ବାର୍ତ୍ତାପଟ, ଶୈକ୍ଷଣିକ ପଟ, କ୍ରୀଡ଼ାପଟ, ଯାତ୍ରାପଟ ଇତ୍ୟାଦି । ମାନବର ସାମାଜିକ, ଆର୍ଥିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ଦେଖାଇବା ପାଇଁ ବା ଏହାର ଆଉ ଏକ ପ୍ରକାର ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ଚିତ୍ରପଟରେ ବାସ୍ତବ- ସଦୃଶତାର ବିଶେଷ ଉପଯୋଗ କରାଗଲା ।

ରଂଗମଞ୍ଚରେ କଳାବସ୍ତୁର ନିର୍ମାତା ହିଁ ଅଭିନେତା ସାଜିଥାଏ । ମାତ୍ର ଚିତ୍ରପଟରେ କଳାବସ୍ତୁର ନିର୍ମାଣ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ହୋଇଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ବିଷୟକୁ ସେ ନିଜସ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସଜାଇଥାନ୍ତି । ଚିତ୍ରପଟ ରଚନା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟର ଆଲେଖନ କରୁଥିବା ଛୋଟ ଛୋଟ ସଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକୁ ପ୍ରଥମେ କ୍ୟାମେରା ମାଧ୍ୟମରେ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇଥାଏ । ଚିତ୍ରପଟ ରଚନାବେଳେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଧ୍ୱନିକୁ ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇଥାଏ । ଧ୍ୱନି, ସଂଳାପ, ସଂଗୀତ ଇତ୍ୟାଦି ଚିତ୍ରପଟର ଦୃଶ୍ୟ ସହିତ ଯୋଡ଼ା ଯାଇଥାଏ । ରଂଗମଞ୍ଚର କଳାକାର ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଚିତ୍ରପଟର କଳାକାର କେବଳ ପ୍ରତିମା ବା ଛବି ହିଁ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଭାଷା, ଭାବ, ଧ୍ୱନି, ସଂଗୀତ ଆଦି ରୋପଣ କରାଯାଇଥାଏ । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ଉପାୟରେ ଏ ସବୁକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାନ୍ତି । ସଂକଳନ ଏବଂ ଧ୍ୱନିମୁଦ୍ରଣ

ପ୍ରକ୍ରିୟାରେ ଚିତ୍ର ଏବଂ ଧ୍ୱନିକୁ ମିଶାଯାଏ । କ୍ୟାମେରା ଦ୍ୱାରା ଉଠାଯାଇଥିବା ସଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକୁ କ୍ରମସଂଗତି ଅନୁସାରେ ସଜାଯାଏ । ଏ ସମସ୍ତକାମର ସୁସଂପନ୍ନରେ ଚିତ୍ରପଟ କଳାର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟିଥାଏ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ହେଉଛି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପରଦା ଉପରେ ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ନାଟ୍ୟରଚନା । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ସଂପର୍କୀୟ ଜ୍ଞାନ ନଥିଲେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା କରିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇନଥାଏ । କ୍ୟାମେରାଦ୍ୱାରା ଉତ୍ତୋଳିତ ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ଧ୍ୱନି, ସଂଗୀତ, ସଂଳାପଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପରଦା ଉପରେ ଆବିର୍ଭୂତ ହୁଏ । ଏହି ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ଯେଉଁ ପ୍ରକ୍ରିୟା ବା ପ୍ରୋସେସ୍‌ରେ ହୁଏ, ସେ ସବୁର ଟେକ୍‌ନିକାଲ ନାମ ହେଉଛି ସ୍କ୍ରିନପ୍ଲେ ବା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ । ଛବିଟିଏ ତିଆରି କରିବାକୁ ହେଲେ ଏଥିପାଇଁ ଏକ ବିସ୍ତୃତ ପ୍ରକଳ୍ପନା ବା Blue print ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ରଚନାକାର ଧୀମାନ ଦାଶଗୁପ୍ତ ଏହାକୁ ବରଘରର ମାଉସୀ ବା କନ୍ୟାଘରର ପିଉସୀ ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି । ଏହା ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ଏବଂ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ସହିତ ବେଶ୍ ଆତ୍ମୀୟ । ଏଣୁ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ଅବସ୍ଥାନ ହେଉଛି ଏ ଦୁହିଁଙ୍କର ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ ସ୍ଥାନରେ । ଭଲ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା ଓ ସଠିକ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଇଁ ତିନୋଟି ଗୁଣ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଯଥା:- ସାହିତ୍ୟବୋଧ, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରବୋଧ ଏବଂ ବିଶ୍ଳେଷଣଧର୍ମୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ । (ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା ଓ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ, ପୃ. ୧୩ ପ୍ରକାଶନ-୧୯୮୯, ବାଣୀଶିଳ୍ପ, କଲିକତା-୯)

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା ମଧ୍ୟ ସହଜ ସାଧ ନୁହେଁ । ଏହାର ସଫଳତା ନିର୍ଭରକରେ ପ୍ରସ୍ତୁତି, ଅନୁଶୀଳନ ଏବଂ ଅଭିଜ୍ଞତା ଉପରେ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ଯାହା କିଛି ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ, ତାକୁ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦିଏ କ୍ୟାମେରା, ସଂପାଦନା ଏବଂ ଆବହସଂଗୀତ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ଏକ ବିଶେଷ ଶକ୍ତି ରହିଛି । ଏହା ସାମାନ୍ୟକୁ ଅସାମାନ୍ୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳେ । ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତି, ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଅନୁଭୂତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଏ । ଏହା ବିମୂର୍ତ୍ତକୁ ମୂର୍ତ୍ତ କରିଥାଏ । ଅପ୍ରଧାନ ବା ଖାପଛଡ଼ା ଘଟଣାଗୁଡ଼ିକୁ ଏହା ଅର୍ଥଦ୍ୟୋତକ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ପ୍ରଥମ ଧର୍ମ ହେଲା ସାମାନ୍ୟ ଭିତରେ ଅର୍ଥବ୍ୟଞ୍ଜନ ପ୍ରସ୍ଫୁଟିତ କରାଇ ଘଟଣାର ପ୍ରକୃତିକୁ ଫୁଟାଇଥାଏ । ପରିବେଶ ଏବଂ ପରିସ୍ଥିତି ଭିତର ଦେଇ ଘଟଣା-ଚରିତ୍ର ବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ । ଭାରତବର୍ଷର ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଯେହେତୁ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଏବଂ ଭାବାତ୍ମକ, ସେଥିପାଇଁ ଏକ ଖସଡ଼ା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ପ୍ରାଥମିକ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ କେବଳ one line ଭିତରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇଥାଏ । କ'ଣ ସବୁ ଦେଖାଇବାକୁ ହେବ ସେସବୁ ସୂଚନା ଏଥିରେ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥାଏ । ତେବେ ବିଧିବଦ୍ଧ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ସମସ୍ତ କୌଶଳ ନିରୂପଣ କରାଯାଇଥାଏ । କାହାଣୀର ମୁଖ୍ୟ ନିର୍ଯ୍ୟାସ ଏ ସବୁକୁ ଅନୁସରଣ କରିଥାଏ । ସମଗ୍ର କାହାଣୀଟି ଏକପ୍ରକାର

ନାରେସନରେ ସ୍ଥାନୀତ ହୋଇଥାଏ । ଏଥିରେ ଫିଲ୍ମ ଟେକ୍‌ନିକ୍‌କୁ ମିଶାଇ ଦିଆଯାଇ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଏ । ଏଣୁ ଚିତ୍ରଭାଷା ହେଉଛି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ପ୍ରକାଶ ମାଧ୍ୟମ । ଏହାକୁ ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ସିନେଟେକ୍‌ନିକ୍ ବା ଚିତ୍ରଭାଷା । ଫଳରେ କୌଣସି ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ମାନସିକତା ବା ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତି ବର୍ଣ୍ଣବିଭାମୟ ହୋଇଉଠେ । ଚିତ୍ରଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଆଇଡିଆ ଏବଂ ଇମେଜ୍ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ମିଳେ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇଥାଏ । ଯାହା ପ୍ରଥମରୁ ଥିଲା, ପରେ ପରିବେଶ ଏବଂ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ଚାହିଁ ତାହାକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରାଯାଇପାରେ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ କାହାଣୀ, ଘଟଣା, ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ ପ୍ରଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ପ୍ରଥମତଃ କାହାଣୀଟି ଦର୍ଶକଙ୍କର ବୋଧଗମ୍ୟ ହେଉଥିବା ଦରକାର । ଘଟଣାର ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ଇମୋସନ ପ୍ରତି ସଜାଗ ରହିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏସବୁ ଦର୍ଶକ ଉପରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରୁଥିବା ଦରକାର । ଅର୍ଥାତ୍ ଛବିଟି ସହିତ ଦର୍ଶକ ଯେମିତି ଏକାତ୍ମ ହେଇଯାଉଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଛବିର ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣା ବା ପ୍ରସଙ୍ଗ ଦର୍ଶକର ରୁଚି ବା ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରୁଥିବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ରର ଆକ୍‌ସନ, ମାନସିକତା ଏବଂ ତାର ବ୍ୟବହାରିକ ଦିଗ ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେଲେ ଚିତ୍ରଟି ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ସଂଳାପର କିଛି ଅଂଶ ଏବଂ ଇମୋସନ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକତାକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥାଏ । ଛବିରେ ଚରିତ୍ରର ଆକ୍‌ସନ ଘଟଣାର ଇଂଗିତ ମଧ୍ୟରେ ରୂପ ପାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟବହାରିକ ଦିଗ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ତାର ବୟସ, ଲିଙ୍ଗ, ପେଶା, ଶିକ୍ଷା, ବିଳାସବ୍ୟସନ ପାରିବାରିକ ସାମାଜିକ ସଂପର୍କ ଇତ୍ୟାଦି । କାହାଣୀ ସଂଳାପ ଉପରେ ଅଧିକ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇଥାଏ । ଅନେକ ସମୟରେ ଚିତ୍ରଭାଷା ବା ଟ୍ରେଟମେଣ୍ଟ ଯୋଗେ କାହାଣୀର ନବଜନ୍ମ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ହିଁ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ବିଶେଷତ୍ୱ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଯାହା ଲେଖା ଯାଇଥାଏ, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରକୁ ରୂପାନ୍ତର ହେଲାବେଳେ ତାଙ୍କୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଭାବେ ଫୁଟାଇଥାନ୍ତି କ୍ୟାମେରା, ସଂପାଦନା ଏବଂ ଆବହସଂଗୀତ । ଆବହସଂଗୀତ ଛବିରେ ପ୍ରଧାନ୍ୟବିସ୍ତାର କରିଥାଏ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା ବେଳେ ଏହି ଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସଂଗୀତକୁ କିପରି ଫିଲ୍ମ ମିଉଜିକ୍ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିହେବ, ସେ ଦିଗରେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଲେଖକ ଚିନ୍ତା କରିଥାଏ । ସଂଗୀତର ବିଭିନ୍ନ ଦିଗ ଯଥା: କ୍ଷେତ୍ରପ୍ରସ୍ତୁତି, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି, ବିଶେଷ ଅନୁଭୂତିର ପରିପ୍ରକାଶ, ବିଶେଷ ଘଟଣା ବା ସଂଳାପର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ, ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ, ବକ୍ତବ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି ଏ ସମସ୍ତ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ସହିତ ଗଭୀର ଭାବେ ସଂପୃକ୍ତ । ଆବହସଂଗୀତ, ଧ୍ୱନି ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ଚିତ୍ରଟିକୁ ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳିଥାଏ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟକୁ ବାସ୍ତବ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ କ୍ୟାମେରା । ଏହାପର ସୋପାନ ହେଉଛି ସଂପାଦନା କାର୍ଯ୍ୟ । ଏହା ଚିତ୍ରକୁ ସୁଶୃଙ୍ଖଳ ଭାବେ ଧରି ରଖିଥାଏ । ଛବିଟି ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଏବଂ ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ ରୂପ ପରିଗ୍ରହ ଲାଭ କରିଥାଏ । ସଂପାଦନାକାରୀ ଅଭିଜ୍ଞ ତଥା ଦୂରଦୃଷ୍ଟି ସଂପନ୍ନ ହେବା ଦରକାର । ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସହିତ ଖାପଖୁଆଇ ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ କେତେ କମ୍ ବା କେତେ ବେଶି ଦେଖାଇହେବ, ତାର ନିଷ୍ପତ୍ତି ସଂପାଦକ ନେଇଥାଏ । ଛବିର ଗତିପ୍ରବାହକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବା ସହିତ ସ୍ୱରଛନ୍ଦ ତାଳକୁ ମାପିଚୁପି ରୂପଦେଇଥାଏ । ପରଦା ଉପରେ ଦୃଶ୍ୟରେ ସମୟସୀମାକୁ ସଂପାଦକ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାନ୍ତି । ଯାହା କିଛି କ୍ୟାମେରା ଉଠାଇଥାଏ, ସେସବୁକୁ ବ୍ୟବସ୍ଥିତ ଢଙ୍ଗରେ ସଜାଇଥାଏ ସଂପାଦକ । ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ କାଣ୍ଟଛାଣ୍ଟ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଛବିଟିକୁ ଏକ ଶିଳ୍ପସତ୍ୟ ବା ବସ୍ତୁସତ୍ୟ ଆଡ଼କୁ ପ୍ରଧାବିତ କରାଇଥାଏ ସଂପାଦକ । ଏହି ଶିଳ୍ପସତ୍ୟ ଭିତରେ ଆମେ ଦେଖୁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ସଂଘର୍ଷ, ବର୍ଣ୍ଣନା, ଛନ୍ଦ, ଟେନସନ ଇତ୍ୟାଦିକୁ ।

ଛବିରେ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଦୃଶ୍ୟକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା, ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ଯଥାର୍ଥତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ରୁଚିର ଶୈଳ୍ପିକ ଦୁନିଆ ଭିତରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ଦୃଶ୍ୟ, ଧ୍ୱନି, ଆଲୋକ, ଅନ୍ଧକାର, ଶୃଙ୍ଖଳା, ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାର, ବିସ୍ତୃତି, ଗଭୀରତା ଇତ୍ୟାଦି । ଛନ୍ଦଗତି, ଟୋନ-ଛନ୍ଦ, ଟୋନ ଓ ଓଭରଟୋନ, ସ୍ଥିତି- ଗତି, ଆକାର-ଆୟତନ, ମାତ୍ରା-ଘନତ୍ୱ, ଦୂରତ୍ୱ-କୌଣିକ, ପୁରୋଭୂମି- ପଶ୍ଚାତଭୂମି ଇତ୍ୟାଦି ଛବିଟିର ରୂପକୁ ସଂଘାତମୟ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ । ଛବିରେ ବରାବର ଏକପ୍ରକାର ସୃଜନଶୀଳ ସଂଘର୍ଷ ଲାଗିରହିଥାଏ ।

କାହାଣୀ, ଚରିତ୍ର, ଘଟଣାକୁ ସାଥିରେ ଧରି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଅଗ୍ରସର ହୋଇଥାଏ, ଘଟଣାର କ୍ରିୟା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ମାତ୍ରା, ଅଭିଘାତ ସ୍ଥାନ, କାଳ, ବସ୍ତୁ, ପାତ୍ର ଉପରେ ବିଶେଷ ଭାବେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଛବିର କଥାବସ୍ତୁ କ'ଣ, ଆଙ୍ଗିକ କ'ଣ ଏବଂ କେଉଁ ପ୍ରକାର ଛବି- ଏ ସବୁ ଉପରେ ଘଟଣା ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଚରିତ୍ର କ୍ରମପରିଣତି ଦିଗରେ ଅଗ୍ରସର ହେଉଥିବା ବେଳେ, ଇମୋସନ କ୍ରମେ କ୍ରମେ ଅମୋଘ ହୋଇଉଠେ । ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଏଠି ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ହୋଇଥାଏ ।

ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପାଇଁ କଥାବସ୍ତୁ ସ୍ଥିର କଲାବେଳେ ଏହାର ଧ୍ୱନିଗତ, ଦୃଶ୍ୟଗତ, ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟତା, ପ୍ରଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ତାହାର ସୁବିଧା ଅସୁବିଧା ଆଦି ଦିଗ ପ୍ରତି ବିଚାର କରି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଲେଖିବାକୁ ହୁଏ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତିର ସାଧାରଣତଃ ତିନୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଥାଏ ଯଥା:- (୧) ସିନପ୍‌ସିସ୍ (୨)ଟ୍ରିଟମେଣ୍ଟ (୩) ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପଟ୍ । ସିନ୍‌ପସିସ୍ (synopsis) ଭିତରେ କାହାଣୀର ଆବଶ୍ୟକୀୟ ତଥ୍ୟ, ଉପାଦାନ, ଉପକରଣ, କଥାବସ୍ତୁର ଏକ ସଟ୍‌କଟ ରୂପ ବା ସାରାଂଶ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଟ୍ରିଟମେଣ୍ଟ

(Treatment) ମଧ୍ୟରେ ଛବିଟିର କଳାକୌଶଳକୁ ଆଖିରେ ରଖି ବିସ୍ତୃତ ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ, ସିନପ୍‌ସିସ୍‌ର ପ୍ରସାରିତ ରୂପ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍‌ଟ (Shooting script) ରେ ଅସଲ ତଥ୍ୟ ରହିଥାଏ ଅର୍ଥାତ୍ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ରୂପ, ଛବି ସଂପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥି ସହିତ ସଟ୍ ଏବଂ କ୍ୟାମେରା ମୁଭମେଣ୍ଟ୍, ଲୋକେଶନର ସୂଚନା, ସେଟ୍ ଓ ପୋଷାକ ପରିଚ୍ଛଦ, ଲାଇଟିଙ୍ଗ ସଂପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ, ବ୍ୟାକଗ୍ରାଉଣ୍ଡ୍ ମିଉଜିକ୍ ଓ ସାଉଣ୍ଡ୍ ଏଫେକ୍ଟ ଆଦି ରହିଥାଏ । କଳାକାର ନିର୍ବାଚନ ସଂପର୍କରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାମା ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଥାଏ । ସୁଟିଙ୍ଗ ସମୟରେ ଆବଶ୍ୟକୀୟ କାରିଗରୀ କୌଶଳ କଥା ଉଲ୍ଲେଖ ଥାଏ । ସଟ୍ ଡିଭିଜନ ଏବଂ କ୍ୟାମେରା ମୁଭମେଣ୍ଟ୍ ଏଠି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଂଗ । କହିବା ଏବଂ କହିବାର ପ୍ରତିଟି ଦିଗକୁ ବିଚାର କରି ଆଗେଇବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ, ଆକ୍‌ସନ ଏବଂ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଉପରେ ଏଠାରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ବ୍ୟଞ୍ଜନା ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଏ । ଦୃଶ୍ୟର ଆବଶ୍ୟକତା ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ସାମଗ୍ରିକ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏହାର ଭୂମିକା ଉପରେ ଜୋର୍ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟର ଦୁଇଟିଯାକ ଦିଗ ଅର୍ଥାତ୍ Structural ଏବଂ Physical ଉପରେ ବିଚାର କରାଯାଇଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟ କେବଳ ଆବଶ୍ୟକତା ପୂରଣ କରିନଥାଏ । ପରନ୍ତୁ ରସପୂର୍ତ୍ତିରେ ସାହାଯ୍ୟ କରିଥାଏ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ଏହି ଦୃଶ୍ୟସ୍ତର ଉନ୍‌ମୁକ୍ତ ହୋଇପାରେ, ବନ୍ଦ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଦୁଇଟିର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ହୋଇପାରେ । ବନ୍ଦ ଦୃଶ୍ୟପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କ୍ଲାଇମାକ୍‌ସ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏଥିରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ବା ଘଟଣାଗତ ସ୍ୱୀକୃତି / ଅସ୍ୱୀକୃତି ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଉପନୀତ ହୁଏ । ଉନ୍ମୁକ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ତଥ୍ୟ ସରବରାହ, କୌଣସି ପ୍ରକାରର ସୂଚନା, ଧାରାବାହିକତାର ଆବଶ୍ୟକତା ଆଦି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

ଆଲୋଚକ ଶ୍ରୀ ଦାଶଗୁପ୍ତ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟକୁ ମୋଜାଇକ ଟାଇଲ୍‌ରେ ନିର୍ମିତ ଦିଓ୍ୱାଲ ସହିତ ତୁଳନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ – "ଅସଂଖ୍ୟ ଟାଇଲ ଏକତ୍ର କରି ଦ୍ୱିଓ୍ୱଲଚିତ୍ରଟି ଗଢ଼ାଯାଇଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଟାଇଲରେ ଥାଏ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଟୁକୁଡ଼ାଖଣ୍ଡ, ଅସଂପୂର୍ଣ୍ଣ, ପ୍ରାୟଶ ଅବୋଧ ଅଙ୍କନ । କିନ୍ତୁ ଟାଇଲଗୁଡ଼ିକ ଠିକ୍ ଠିକ୍ ସ୍ଥାନରେ ବସିଲେ ଯାଇ ଦିଓ୍ୱାଲଚିତ୍ରଟିର ଗଢ଼ା ଶେଷହୁଏ । ସେତେବେଳେ ଦୃଶ୍ୟପ୍ରତିମାଟି ସ୍ପଷ୍ଟ, ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ଅର୍ଥଯୁକ୍ତ ହୋଉଉଠେ । ଅର୍ଥାତ୍ vision complete when viewed in full । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ସେହିପରି ଖଣ୍ଡଖଣ୍ଡ ଦୃଶ୍ୟ ଯେତେବେଳେ ଏକାଠି ହୁଏ ଓ ସାମଗ୍ରିକ ଭାବେ ବିଚାର କରାହୁଏ, ସେତେବେଳେ ଛବିର ବିଷୟ, ବୋଧ ଓ ଅନୁଭବଗତ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ସ୍ପଷ୍ଟ, ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଉଠେ ।" (ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା ଓ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ବିଶ୍ଳେଷଣ, ପୃ-୧୭/୧୮) ।

ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ତଥ୍ୟମୂଳକ ଦିଗଟି ବେଶ୍ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ । ଏହା ଗୋଟିଏ ଦିଗରୁ ମାସ୍‌ମିଡିଆକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କରୁଥିବାବେଳେ, ଅନ୍ୟତ୍ର ଏହା ଦର୍ଶକର ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଥାଏ । କେବଳ ତଥ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ଏଫେକ୍ଟ, ଇଂଗିତ, ଟ୍ରାନ୍‌ଜିସନ ଆଦି ଦିଗରୁ ମାସ୍‌ମିଡିଆର ବିଭିନ୍ନ ଉପକରଣର କାର୍ଡ, ଲେବେଲ, ମ୍ୟାପ୍, ସାଇନ୍‌ପୋଷ୍ଟ, ପୋଷ୍ଟର, ସ୍ଥିରଚିତ୍ର, ରଙ୍ଗର ବିଶେଷ ବିନ୍ୟାସ, ଟିଭିଚିତ୍ର ବା ରେଡିଓର ଯଥାର୍ଥ ବ୍ୟବହାର ଆଦିର ସଦୁପଯୋଗ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଛବି ଉତ୍ତୋଳନରେ ଏଫେକ୍ଟ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ବିଶେଷ ଭୂମିକା ରହିଛି । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଉ ଦୁଇଟି ଜିନିଷ ଆସୁଛି ଯଥା: ଡ଼ିଟେଲ ଏବଂ ସିମ୍ବଲ । ଡ଼ିଟେଲ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଜିନିଷର ଟିକିନିଖି ଦିଗପ୍ରତି ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିବା । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ଏଇ ଦିଗଟି ପରିବେଶକୁ ନିଖୁଣ କରି ଗଢ଼ିତୋଳିଥାଏ । ପରିଚାଳକକୁ ଏହା ବାସ୍ତବାଭିମୁଖୀ କରାଏ । ଏଇ ଡ଼ିଟେଲ ଜିନିଷଟି କାହାଣୀ, ସଂଗୀତ, ଗଠନ କୌଶଳ ବା ପରିଚାଳନା ସହିତ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ଏହା ଚରିତ୍ର, ପରିବେଶ ଓ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ ।

ଛବିରେ ସିମ୍ବଲ ପ୍ରୟୋଗ ଦ୍ୱାରା ଛବିଟିର ସାହିତ୍ୟିକ ବା ନାନ୍ଦନିକ ମୂଲ୍ୟ ବଢ଼ିଯାଏ । ସିମ୍ବଲ ବିମୂର୍ତ୍ତ ଧାରଣାକୁ ମୂର୍ତ୍ତ କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ । ଜଟିଳ ଅନୁଭୂତିକୁ ବୋଧଗମ୍ୟ କରିଥାଏ । କୌଣସି ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତିରେ କୌଣସି ଏକ ଦୃଶ୍ୟକଳ୍ପ ବା କ୍ୟାମେରାର ବିଶେଷ ପ୍ରୟୋଗ ନିଜେ ହିଁ ଏକ ପ୍ରକାର ସିମ୍ବଲ ହୋଇଉଠେ । ଦୃଶ୍ୟ ପଶ୍ଚାତରେ ଥିବା ରସାନୁଭୂତି ଅନେକ ସମୟରେ ସିମ୍ବଲର କାମ କରିଥାଏ । ଇଣ୍ଟରକଟ କରାଯାଇଥିବା ସଟ୍‌ର କମ୍‌ପୋଜିସନ ଏବଂ ସିମ୍ବଲିକ ଇଲ୍ୟୁଜନର ଚିନ୍ତାଶୀଳ ପ୍ରୟୋଗ ବେଳେବେଳେ ପ୍ରତୀକର ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ । ଦୃଶ୍ୟ, ଶବ୍ଦ ଏବଂ ରଂଗ ଯେ କୌଣସି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଡିଟେଲ ବା ସିମ୍ବଲର ଉପଯୋଗ ଚିତ୍ରକଳାକୁ ସଫଳତା ପ୍ରଦାନ କରିଥାଏ ।

ମାନସିକତା ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଆଧାରରେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ହୋଇଥାଏ । କାହାଣୀ ଏବଂ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଜଣକର ହେଲେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା ଏକପ୍ରକାର ସହଜସାଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । କାହାଣୀକାର ଏବଂ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଲେଖକ ଅଲଗା ଅଲଗା ବ୍ୟକ୍ତି ହୋଇଥିଲେ, ଶୈଳ୍ପିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଆସିବ ହିଁ ଆସିବ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଭଳି ଅନେକ ପରିଭାଷିକ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଥାନ୍ତି । ନାଟକରେ ଯେପରି ପ୍ରବେଶ,ପ୍ରସ୍ଥାନ,ଜନାନ୍ତିକ, ସ୍ୱଗତ, ନେପଥ୍ୟ, ଅଙ୍କ ଗର୍ଭାଙ୍କ ଆଦି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ, ସେହିପରି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ କଟ୍, ଫେଡ୍‌ଇନ୍, ଫେଡ୍‌ଆଉଟ୍, ଡିଜଲ୍‌ଭ, ଫ୍ରିଜ୍, ମଣ୍ଟାଜ, ନେଗେଟିଭ, ସେଲ୍ୟୁଟ, ଫ୍ଲାଶବ୍ୟାକ ଆଦି

ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥାଏ ।

ଆଲୋଚକ ଶ୍ରୀକ୍ଷେତ୍ରଗୁପ୍ତ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟକୁ ଏକପ୍ରକାର ସାହିତ୍ୟ ଭାବେ ଗଣନା କରିଛନ୍ତି । କାବ୍ୟ, କଥା ସାହିତ୍ୟ, ନାଟକ, ପ୍ରବନ୍ଧ ଭଳି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ବିଭାଗ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକରେ ଯେପରି ଦୃଶ୍ୟଭାଗ, ଉପନ୍ୟାସରେ ଯେପରି ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗ ଥାଏ । ସେହିପରି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟ ଏକପ୍ରକାର ଫ୍ରେମ୍‌ରେ ବନ୍ଧା ହୋଇଥାଏ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ କଥା ସାହିତ୍ୟରୁ ନାଟ୍ୟାଙ୍ଗର କୌଶଳ ଆମଦାନି କରି ନିଜକୁ ପୁଷ୍ଟ କରିଛି ।

ଆଲୋଚକ ଶ୍ରୀ କ୍ଷେତ୍ରଗୁପ୍ତଙ୍କ ମତରେ- ସିନେମାଟିର ଏକ ବିଶେଷ ରୀତି ଅଛି । ମୋଟାମୋଟି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟସୀମା ମଧ୍ୟରେ ଛୋଟ ଛୋଟ ଘଟଣା ଗୁଡ଼ିକୁ ଦୃଶ୍ୟାୟିତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ହେଉଛି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ନିଜସ୍ୱ ବ୍ୟାପାର । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟକାର ନାନା କଥା ବୁଝାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ । ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର ନାନ୍ଦନିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଉଛି ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ଅଭିପ୍ରାୟ । (ସତ୍ୟଜିତେର ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ, ପୃ-୭/୮)

ଏଣୁ ମୋଟ ଉପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର ତିନୋଟି ସ୍ତର ଥାଏ ଯଥା:- ସିନପ୍‌ସିସ, ଟ୍ରିଟମେଣ୍ଟ, ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ । ସୁଟିଙ୍ଗର ଅନ୍ତିମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଦୀର୍ଘ ଦୃଶ୍ୟପର୍ଯ୍ୟାୟଗୁଡ଼ିକୁ ଛୋଟ ଛୋଟ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶକୁ ବିଭିନ୍ନ ସଟ୍‌ରେ ଭାଗ କରି ସୁଟିଙ୍ଗ କରାଯାଏ । ସିନପସିସ୍‌ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ହେଲା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ରଚନା । ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ସିନପସିସ୍‌ରେ କାହାଣୀର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପଥାଏ । ପରେ ଯେତେବେଳେ ସିନପ୍‌ସିସ୍‌କୁ ପ୍ରସାରିତ କରାଯାଏ, ସେତେବେଳେ ଏଥିରେ ବହୁ ଦିଗ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଥାଏ । କାହାଣୀରେ ଯେଉଁଭଳି ଘଟଣାର ବିନ୍ୟାସ ଘଟିଥାଏ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟରେ ତା'ଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଢଙ୍ଗରେ ଏହା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଫର୍ମାଟର ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଇ ଭିନ୍ନତା ଟ୍ରେଟମେଣ୍ଟ ହିଁ ଆଣିଥାଏ ଓ ଟ୍ରେଟମେଣ୍ଟ ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍ଟରେ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

ଏଠାରେ ବିଖ୍ୟାତ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ସତ୍ୟଜିତ ରାୟଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରଣିଧାନ ଯୋଗ୍ୟ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ସଂପର୍କରେ ତାଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ହେଉଛି- 'ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ହେଉଛି ଛବିର ସ୍କେଲିଟନ । ଇମେଜ ଓ ଧ୍ୱନିଦ୍ୱାରା ପରଦାରେ ଯାହା ବ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ହେଉଛି ତାର ଏକ ଲିଖିତ ଇଂଗିତ । ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଅବହେଳାର ପଦାର୍ଥ ନୁହେଁ । ଏଥିରେ ଯଦି ଦୋଷ ବା ତୃଟି ରହେ, ପରିଚାଳନା ଯେତେ ସୁନ୍ଦର ହେଉନା କାହିଁକି, ଛବିର ଅଙ୍ଗସୌଷ୍ଟବରେ ତାହାପ୍ରତିଫଳିତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ପୁନଶ୍ଚ ଚତ୍ରନାଟ୍ୟ ଭଲ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ପୂରାପୂରି ନିଶ୍ଚିନ୍ତ ହେବା ଠିକ୍ ନୁହେଁ । କାରଣ ଦୁର୍ବଳ ପରିଚାଳନା

ଯୋଗୁ ତାହା ନଷ୍ଟ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ଏଣୁ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର କୌଣସି ଅବ୍ୟର୍ଥ ଥିଓରି ବା ପର୍ମୂଲା ନଥାଏ । କାହାଣୀ, ପରିଚାଳକର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଅନୁଯାୟୀ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ରୀତିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଇଥାଏ । ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାହାଣୀର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦୃଶ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ପରିଚାଳକଙ୍କ ହାତରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ହୋଇଥାଏ । ଏଣୁ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱାଦ ଚାଖିବାକୁ ବାଧ୍ୟ ।

ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟ

ସାହିତ୍ୟ ଆମ ସହିତ ଥିଲା, ଅଛି ଏବଂ ରହିବ । ହେଲେ ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ସାହିତ୍ୟ । ସାହିତ୍ୟ ଭିତରେ ଥିଲା ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟର ଉପଯୋଗ । ମାତ୍ର ଦର୍ଶନେନ୍ଦ୍ରିୟର ଉପଯୋଗ ହେଲା ପରେ ସାହିତ୍ୟର ରଂଗ ବଦଳିଗଲା । ଯାହା ନାମିତ ହେଲା 'ଦୃଶ୍ୟକଳା' ଭାବରେ । ଏହି ଦୃଶ୍ୟକଳା ବା ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟ ପୁଣି ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ପାହାଚ ଅତିକ୍ରମ କରି ଉତ୍କର୍ଷତା ଦିଗରେ ପ୍ରଧାବିତ ହେଲା । ଅର୍ଥାତ୍ ଉଭୟ ଦିଗରୁ ସାହିତ୍ୟ ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ଓ ଦର୍ଶନେନ୍ଦ୍ରିୟର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଉପଯୋଗ କରିପାରିଲା । ଏହି ଦୃଶ୍ୟମାନ ରୂପ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ।

ଏହି ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟକୁ Performing Arts ନାମରେ ନାମିତ କରାଯାଇପାରେ । ଦାସକାଠିଆ, ପାଲା, ନୃତ୍ୟ, ନାଟକ ଆଦି ଯାହା ଅଭିନୀତ ହୁଏ, ଯାହା ଦ୍ୱାରା ଦର୍ଶକ ମନୋରଂଜନର ଭରପୂର ଖୋରାକ ପାଇଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଅଂଶ । ଏହା ଯେତେବେଳେ ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମ ସାହାଯ୍ୟରେ କ୍ରିୟାନ୍ୱିତ ହୁଏ, ଏହି ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟର ରଙ୍ଗ ବଦଳିଯାଏ । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରେ ଏହାକୁ Visual literature କୁହାଯାଇପାରେ । ଲୋକକଳା, ନାଟ୍ୟକଳା, ସିନେମା, ଟେଲିଭିଜନ, ଇଣ୍ଟରନେଟ୍, ଆଇପିଟିଭି ଆଦି ଏହାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଅଟେ । ଏହି ଦୃଶ୍ୟମାନ ଜଗତକୁ ଆହୁରି ଅଧିକ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରି ଗଢିତୋଳିଛି ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମ ।

ପାଲା, ଦାସକାଠିଆ, ଲୋକନୃତ୍ୟ ମଞ୍ଚରେ ପରିବେଷଣ ହେଲାବେଳେ ତାର ରଂଗ ଭିନ୍ନ ଧରଣର । ଏହି ଜିନିଷ ରେଡିଓରେ ପରିବେଷଣ କଲାବେଳେ ତାର ସ୍ୱାଦ ଆହୁରି ଅଲଗା । ପୁଣି ସେହି ଜିନିଷ ଟେଲିଭିଜନରେ ପ୍ରସାରଣ କରାଗଲାବେଳେ ତାହା ପୂରାପୂରି ନିଆରା ପ୍ରତିଭାତ ହୋଇଥାଏ । ଟେଲିଭିଜନ ଏବଂ ରେଡିଓ ଦୁଇଟିଯାକ ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମ ଲୋକ କଳାକୁ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ରୋଚକ ଢଙ୍ଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଥାଏ । ଏହାର ଆକର୍ଷଣୀୟ ରୂପ ମୂଳରେ ଥାଏ ବୈଷୟିକ ଜ୍ଞାନକୌଶଳ ଯାହା ଲୋକକଳାକୁ ଏକ ଭିଜୁଆଲ ଲିଟରେଚରରେ ପରିଣତ

କରିଥାଏ ।

୧୮୯୫ରେ ଇଟାଲୀର ପଦାର୍ଥ ବିଜ୍ଞାନୀ ମାର୍କୋନୀ ପ୍ରଥମେ ବେତାର ଯନ୍ତ୍ର ବା ରେଡ଼ିଓ ଉଦ୍ଭାବନ କଲେ । ୧୯୦୯ରେ ଆମେରିକାରେ ପ୍ରଥମେ ରେଡ଼ିଓ ପ୍ରସାରଣ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ୧୯୨୭ରେ ଭାରତର ବମ୍ବେଠାରେ ପ୍ରଥମ ବେତାର କେନ୍ଦ୍ର କାର୍ଯ୍ୟ ଆରମ୍ଭ କଲା । ୧୯୪୮ ଜାନୁଆରୀ ୨୮ ତାରିଖ ଦିନ ଓଡ଼ିଶାରେ ବେତାର କେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରଥମ କରି ପ୍ରସାରଣ ଆରମ୍ଭ କଲା । ରେଡ଼ିଓର ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ ଟେଲିଭିଜନ ସଟ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ ହୋଇଥାଏ, ଯାହା ଦର୍ଶକର ଅତି ନିକଟରେ ହୋଇଥାଏ। ଦର୍ଶନ ଶକ୍ତିର ଉପଯୋଗ ହୋଇଥିବାରୁ ତାହା ଅଧିକ ରୋଚକ ହୋଇଥାଏ ।

ଟେଲିଭିଜନ ହେଉଛି ଏକ ସମ୍ମିଳିତ ଉଦ୍ୟମର ଫଳ । ଏହାକୁ ଜଣକର ଉଦ୍ୟମ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱ ଇତିହାସରେ ଋଷିର ବୈଜ୍ଞାନିକ କନଷ୍ଟାନ୍‌ଟିନ୍ ପରସ୍କି ପ୍ରଥମ କରି 'ଟେଲିଭିଜନ' ଶବ୍ଦଟିକୁ ଆଣିଲେ । ୧୮୮୪ରେ ଜର୍ମାନୀର ଇଂଜିନିୟର ପଲ୍ ନିପ୍‌କୋ ଟେଲିଭିଜନର ମୌଳିକ ଉପାଦାନ 'ସ୍କାନିଂ ଡିସ୍କ'କୁ ଉଦ୍ଭାବନ କଲେ, ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଯାହାର ନାମ ରହିଲା ଇଲେକ୍‌ଟ୍ରିକ ଟେଲିସ୍କୋପ୍ । ୧୮୯୭ରେ ଜର୍ମାନୀର ବୈଜ୍ଞାନିକ କାର୍ଲ ବ୍ରାଉନ 'କ୍ୟାଥୋଡ୍‌ରେ -ଟିଉବ' ଉଦ୍ଭାବନ କଲେ, ଯାହା ଉପରେ ଅଧିକ ଗବେଷଣା କଲେ ଋଷିର 'ବୋରିସ୍ ରୋଜିଙ୍ଗ', ଫଳତଃ ୧୯୧୧ ବେଳକୁ ଏହା ଉପରେ ଅଧିକ ଉନ୍ନତି ସାଧିତ ହେଲା ।

୧୯୨୫ରେ ସ୍କଟଲାଣ୍ଡର ଜନ ଲୋଜି ବେଆର୍ଡ ଚଳମାନ ପ୍ରତିବିମ୍ବ ବା ମୁଭିଙ୍ଗ ଇମେଜ ବାହାର କଲେ । ୧୯୨୭ରେ ଆମେରିକାର ଫିଲୋ ଟି ଫାନସୱର୍ଥ ଟେଲିଭିଜନର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ରୂପକୁ ଆଣିଲେ । ୧୯୨୮ରେ ସେ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଚଳଚିତ୍ରକୁ ପ୍ରସାରଣ କରିପାରିଥିଲେ । ୧୯୩୬ରେ ବି.ବି.ସି. ପ୍ରଥମେ ଟେଲିଭିଜନ ପ୍ରସାରଣ ସେବା ଆରମ୍ଭ କଲା । ୧୯୫୦ ବେଳକୁ ବିଶ୍ୱର ସବୁଠି ଟେଲିଭିଜନ ନିଜର ପକ୍ଷ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଲା । ୧୯୫୯ ସେପ୍ଟେମ୍ବର ୧୫ ତାରିଖରେ ଭାରତର ପ୍ରଥମେ ଟେଲିଭିଜନ ପ୍ରସାରଣ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ୧୯୭୦ ବେଳକୁ ଭାରତର ବିଭିନ୍ନ ଅଞ୍ଚଳରେ ଟେଲିଭିଜନ ସେଣ୍ଟରମାନ ସ୍ଥାପନ କରାଗଲା । ୧୯୭୩ ନଭେମ୍ବର ୧୧ ତାରିଖକୁ ଓଡ଼ିଶାରେ ଦୂରଦର୍ଶନର ଜନ୍ମ ପତ୍ରିକା ବୋଲି ମତ ଦିଅନ୍ତି ଡକ୍ଟର ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ମହାନ୍ତି ।

୧୯୭୫-୭୬ରେ ଉପଗ୍ରହ ମାଧ୍ୟମରେ ଭାରତରେ ଟେଲିଭିଜନ ପ୍ରସାରଣ

ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ୧୯୭୫ ଅଗଷ୍ଟ ପହିଲା ଦିନ ଢେଙ୍କାନାଳର ଅଙ୍କରାନ୍ତିପୁର ଗ୍ରାମରେ ପ୍ରଥମେ ସାଟେଲାଇଟ୍ ଇନ୍‌ଷ୍ଟ୍ରକ୍‌ସନାଲ ଟେଲିଭିଜନ ଏକ୍ସପେରିମେଣ୍ଟ (ସାଇଟ୍) ପ୍ରସାରଣ ଆରମ୍ଭ କଲା । ୧୯୮୨ରେ ଇନ୍‌ସାଟ୍-୧ ଏ ମାଧ୍ୟମରେ ରଙ୍ଗିନ ଟେଲିଭିଜନ ପ୍ରସାରଣର ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ବାସ୍ତବରେ ଟେଲିଭିଜନ ହିଁ ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟକୁ ଅଧିକ ସ୍ୱଷ୍ଟ କରିବାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସାହାଯ୍ୟ କରିଛି । ଆଜି ଏହି ଟେଲିଭିଜନ ଦୁନିଆ ସହିତ ଯୋଡି ହୋଇଛନ୍ତି ଅନେକ ସରକାରୀ, ବେସରକାରୀ ଚାନେଲ, ଯାହା ଟେଲିଭିଜନର ରୂପ ରଂଗ ପୂରାପୂରି ବଦଳାଇ ଦେଇଛନ୍ତି ।

୧୯୮୫ରେ କଟକରେ ସ୍ଥାପିତ ହାଇପାୱାର ଟ୍ରାନ୍‌ସମିଟର ୧୯୮୭ରୁ ନିୟମିତ ଭାବେ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସାର କରିଆସିଛି । ୧୯୮୨ରେ ରାଜଧାନୀ ଭୁବନେଶ୍ୱରଠାରେ ଏକ ଦୂରଦର୍ଶନ କେନ୍ଦ୍ର ସ୍ଥାପିତ ହୋଇ ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟର ପରିସରକୁ ବ୍ୟାପକ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କଲା । ଏଥି ସହିତ ଭବାନୀପାଟଣା ଓ ସମ୍ବଲପୁରଠାରେ ମଧ୍ୟ ଦୂରଦର୍ଶନ କେନ୍ଦ୍ର ସ୍ଥାପିତ ହେଲା । ୨୦୦୨ରେ ଇଟିଭି ଓଡ଼ିଆ ଚାନେଲ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେଲା । ୧୯୯୭ରୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିବା ଓଟିଭି ନିଉଜ ଚାନେଲ ୨୦୦୬ରେ ସାଟେଲାଇଟ୍ ଚାନେଲରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇ ୨୦୦୭ରୁ ମନୋରଂଜନ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସାରଣ ଆରମ୍ଭ କଲା । ଏବେ ଓଡ଼ିଶାରେ ୧୩ଟି ଓଡ଼ିଆ ଚାନେଲ କାର୍ଯ୍ୟକାରୀ ହେଉଥିବା ଜଣାଯାଏ ।

ଟେଲିଭିଜନରେ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସ୍ତୁତି ଆଦୌ ସହଜ ବ୍ୟାପାର ନୁହେଁ । ଏହା ଯୌଥ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଫଳ । ଏହା ପ୍ରଯୋଜକ, ଟେକ୍‌ନିସିଆନ, ଇଂଜିନିୟର, ଉପସ୍ଥାପକ, ପରିଚାଳକ, କଳାକାରମାନଙ୍କର ଏକ ସମ୍ମିଳିତ ଉଦ୍ୟମ । ଖର୍ଚ୍ଚ ମଧ୍ୟ ବହୁତ ଅଧିକ । ଟେଲିଭିଜନର ଅଧିକାଂଶ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ଷ୍ଟୁଡିଓରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ । ଷ୍ଟୁଡିଓରେ ବହୁ ବୈଷୟିକ ଯନ୍ତ୍ରପାତି ରହିଥାଏ ।

ଷ୍ଟୁଡିଓରେ ଦରକାର ହେଉଥିବା ସେଟ୍ ପାଇଁ କାର୍ପେଣ୍ଟରୀ ସେକ୍‌ସନ ଥାଏ । ଏମାନେ ଝରକା, କବାଟ, ପୋର୍ଟିକୋ, ବାଡ, କାନ୍ଥ, ଛାତ ଆଦି ତିଆରି କରିଥାନ୍ତି । ଷ୍ଟୋର ରୁମ୍‌ରେ ସେଟ୍ ପାଇଁ ଦରକାର ହେଉଥିବା ଟେବୁଲ, ଚେୟାର, କାର୍ପେଟ, ଆପ୍ରନ, ସୋଫା, ଟେଲିଭିଜନ, ଫୁଲଦାନୀ, କ୍ଲଥ ଇତ୍ୟାଦି ମହଜୁଦ ଥାଏ । ଷ୍ଟୁଡିଓରେ କ୍ୟାମେରା ରହିଥାଏ । ଉପରେ ଲାଇଟିଙ୍ଗ ଗ୍ରୀଡ ଓ ଲାଇଟ ତଳକୁ ଝୁଲିଥାଏ । ଆବଶ୍ୟକ ମାଇକ୍ରୋଫୋନ କେବଲ ସହିତ ସଂଯୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।

ଷ୍ଟୁଡିଓର ରେକଡିଂ ରୁମ୍‌ରେ ଭିସିଆର ମେସିନ, ସୁଇଚିଙ୍ଗ ମେସିନ, ମିକ୍‌ସର

ଆଦି ଯନ୍ତ୍ର ରହିଥାଏ । ଷ୍ଟୁଡିଓରେ କଣ୍ଟ୍ରୋଲରୁମ୍ ସମସ୍ତ କାର୍ଯ୍ୟ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ । ଲାଇଟ୍, ସାଉଣ୍ଡ, ଗତିକୁ ଏହା ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ତଥା ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ । ରେକଡିଂ ସମାପ୍ତ ହେଲା ପରେ ଏଡିଟିଙ୍ଗ ରୁମ୍‌ର କାମ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଏଠି ରେକର୍ଡର, ସୁଇଚର, ମିକ୍ସର ଆଦି ଯନ୍ତ୍ରପାତି ରହିଥାଏ । ଯୋଡାଯୋଡି, କଟାକଟି କାମ ଏଇଠି ହୋଇଥାଏ ।

ଟେଲିଭିଜନର କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପ୍ରସ୍ତୁତ ପ୍ରଣାଳୀର ତିନୋଟି ସୋପାନ ଥାଏ : (୧) ପ୍ରାକ୍ ପ୍ରସ୍ତୁତି (Pre-Production) (୨) ପ୍ରସ୍ତୁତି (Production) (୩) ପ୍ରସ୍ତୁତି ପର କାର୍ଯ୍ୟ (Post Production) । ପ୍ରାକ୍ ପ୍ରସ୍ତୁତି ହେଲା କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମର ଏକ ରୂପରେଖ ନିର୍ଣ୍ଣୟର ସୋପାନ । ଏଇଟି ହେଉଛି Concept Formation ସୋପାନ । ଏଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ସେଗମେଣ୍ଟ ରହିଥାଏ । ଲାଇବ୍ରେରୀ, ଆରକାଇଭ୍‌ର ଭୂମିକା ଏଠି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଇନଡୋର, ଆଉଟଡୋର ସୁଟିଙ୍ଗ୍‌ର ସମସ୍ତ ଯୋଜନା ଏଇ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ହୁଏ । ମୋଟ ଉପରେ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ପ୍ଲାନିଙ୍ଗ ଉପରେ ପୂରା କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମଟି ନିର୍ଭର କରିଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ହେଲା ପ୍ରସ୍ତୁତି ପର୍ବ । ଏଥିରେ ସେଟ୍, ଲାଇଟ୍, କ୍ୟାମେରା, ସାଉଣ୍ଡ, ରେକଡିଙ୍ଗ ସବୁକିଛି କାମ ସଂପନ୍ନ ହୋଇଥାଏ । ଏହା ପରେ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ପୋଷ୍ଟ ପ୍ରଡକସନ କାମ । ଏଡିଟିଙ୍ଗ ଏଇ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କରାଯାଏ । ଗ୍ରାଫିକ୍ସ, ସ୍ପେଶାଲ ଇଫେକ୍ଟସ, ଡବିଙ୍ଗ ଆଦି ସଂପନ୍ନ ହୁଏ ।

ସଫଳ ପ୍ରୋଗାମଟିଏ ପାଇଁ ପ୍ରଯୋଜକ, ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ପ୍ରଯୋଜନା ସହକାରୀ, କ୍ୟାମେରାମାନ, କଳା ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ଫ୍ଲୋର ମ୍ୟାନେଜର, କଷ୍ଟ୍ୟୁମ ଡିଜାଇନର, ପ୍ରପଟି ମ୍ୟାନେଜର ଆଦିଙ୍କର ସହଯୋଗ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ ।

କେତୋଟି ସଫଳ ଟିଭି ଚାନେଲ ହେଉଛନ୍ତି ଡିଡି-ଓ୍ୱାନ, ଡିଡି-ସିକ୍ସ, ତରଙ୍ଗ, ସାର୍ଥକ, ପ୍ରାର୍ଥନା, ଇଟିଭି, ଓଟିଭି, ଏମ୍‌ବିସି ଟିଭି, ଓଡ଼ିଶାଟାଇମ୍, ନକ୍ଷତ୍ର, ମୁଁ ଓଡ଼ିଆ, କନକ ଟିଭି, ଫୋକସ, ସିଟି ଓଡ଼ିଆ, ଜି କଳିଙ୍ଗ । ଏମାନେ ନିଉଜ୍, ମନୋରଂଜନ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟକ୍ରମ ପରିବେଷଣ କରିଥାନ୍ତି । ସମୀକ୍ଷକ ଡକ୍ଟର ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଆଧାର କରି ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିବା ଟିଭି ଚାନେଲଗୁଡିକୁ ଛ'ଟି ବିଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଯଥା :- (୧) ସାଧାରଣ ମନୋରଂଜନ ଚାନେଲ (General Entertainment Channels) (୨) ଜନସେବା ଚାନେଲ (Public Service Channels) (୩) ସଂଗୀତ ଚାନେଲ (Music Channels) (୪)ଭକ୍ତି ଚାନେଲ (Spiritual Channels) (୫) ସୂଚନା ଯୁକ୍ତ ମନୋରଂଜନ ଚାନେଲ

(Infotainment Channels) (୬) ସମ୍ବାଦ ଓ ସାଂପ୍ରତିକ ଘଟଣାବଳୀ ପ୍ରସାରଣ ଚାନେଲ (News Current Affairs Channels) । ଏହି ଟିଭି ଚାନେଲଗୁଡ଼ିକ ନାଚ, ଗୀତ, ସୋପ୍ ଅପେରା, ଧାରାବାହିକ, ସମ୍ବାଦ, ନାଟକ, ସିନେମା ଆଦି ପ୍ରସାରଣ କରି ଏକ ଇତିହାସ ସୃଷ୍ଟିରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଛନ୍ତି ।

ଆମେ ନିଃସନ୍ଦେହରେ କହିପାରିବା ଯେ ଟେଲିଭିଜନ ପରି ସିନେମା,କମ୍ପ୍ୟୁଟର, ଇଣ୍ଟରନେଟ ମଧ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟ । ସବୁଠାରୁ ଲୋକପ୍ରିୟ ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟ ହେଉଛି ସିନେମା ବା ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରର ପ୍ରସ୍ତୁତି ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ସୋପାନ ରହିଛି । ଗୋଟିଏ ପରେ ଗୋଟିଏ ପାହାଚ ଅତିକ୍ରମ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ଭଲ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଭଲ କାହାଣୀ ବା ପ୍ଲଟ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଲିଖନ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ପ୍ରଥମେ ୱାନ ଲାଇନ ଏବଂ ପରେ ପରେ ଏହାକୁ ବିସ୍ତୃତ କରାଯାଏ । ସ୍କ୍ରିନପ୍ଲେ ବା ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଭଲ ହେଲେ ଏହା ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ବାନ୍ଧିରଖିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ ।

ସିନେମାର ପ୍ରଯୋଜକଙ୍କ ହାତରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଅର୍ଥ ରାଶି ଥିବା ଆବଶ୍ୟକ । କାରଣ ମନୋରଂଜନଧର୍ମୀ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଟିଏ ପାଇଁ ପ୍ରଚୁର ଅର୍ଥ ଦରକାର ହୋଇଥାଏ । କାହାଣୀ ବା Story ହସ୍ତଗତ ହେଲାପରେ ଏହାର Script ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଏଥିରେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ଓ ସଂଳାପ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ଏହି ସମୟରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ଲେଖକ ଉଭୟଙ୍କ ମନ ମିଳିଲେ ଭଲ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ ।

ଗୋଟିଏ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ସହକାରୀ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, କ୍ୟାମେରାମାନ, ସାଉଣ୍ଡରେକଡିଷ୍ଟ, କୋରିଓଗ୍ରାଫର, ଫ୍ଲୋର ମ୍ୟାନେଜର ଏବଂ ସର୍ବୋପରି ଆବଶ୍ୟକ ଅନୁସାରେ କଳାକାର ଚୟନ କରିବାକୁ ପଡିଥାଏ । ଟିମ୍ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହେଲାପରେ ପ୍ରଯୋଜନା ସଂସ୍ଥା ବାହାରକୁ ଗୋଡ କାଢିଥାନ୍ତି । କ୍ୟାମେରା, ଲାଇଟ୍, ସାଉଣ୍ଡ ସବୁକିଛି ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ । ସୁଟିଙ୍ଗର ଲୋକେସନ ସ୍ଥିର ହୋଇଥାଏ । ସୁଟିଙ୍ଗ ଟିମ୍ କ୍ଷେତ୍ରକୁ ବାହାରନ୍ତି । ସୁଟିଙ୍ଗ ପାଇଁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଧରଣର ସ୍କ୍ରିପ୍ଟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ । ଇନଡୋର ଏବଂ ଆଉଟଡୋର ଦୁଇପ୍ରକାର ସୁଟିଙ୍ଗ ହୋଇଥାଏ । ଇନଡୋର ଅପେକ୍ଷା ଆଉଟଡୋର ସୁଟିଙ୍ଗ ସାଧାରଣତଃ କଷ୍ଟକର ହୋଇଥାଏ । ସୁଟିଙ୍ଗ ପୁଣି ଦିନ, ରାତି, ସକାଳ, ସଂଧ୍ୟା ଆଦି ସମୟରେ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ୟୁନିଟ୍ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ପର୍ବ ଶେଷ କରିଥାଏ ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ସଟ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ପୂରା ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଟି କ୍ୟାମେରା ଭିତରେ

ରହିଥାଏ । ସୁଟିଙ୍ଗ ଶେଷ ହେଲାପରେ ଏହା ଫିଲ୍ମ ଲାବ୍‌କୁ ଆସେ ଆବଶ୍ୟକ କାର୍ଯ୍ୟ ପାଇଁ । ଟେକ୍‌ନିସିଆନମାନଙ୍କ ଦକ୍ଷତା ଉପରେ ଫିଲ୍ମର ଭବିଷ୍ୟତ ନିର୍ଭର କରେ । ଲାବ୍‌ରେ ଏଡିଟିଙ୍ଗ, ଡବିଙ୍ଗ ସହିତ ମ୍ୟୁଜିକ୍ କାମ ମଧ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ମ୍ୟୁଜିକ୍‌କୁ ଯଥା ସ୍ଥାନରେ ଖଂଜିବାକୁ ହୁଏ । ଚରିତ୍ରର ଭାବଭଙ୍ଗୀ ସହିତ ଡାଇଲଗ ମିଶାଇବାକୁ ପଡିଥାଏ । ଫିଲ୍ମରେ ଆର୍ଟ ଡିରେକ୍ଟରଙ୍କ ଭୂମିକା ମଧ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

କ୍ୟାମେରାରେ ସଟ୍ ନେଲାବେଳେ ସେଥିରେ ନେଗେଟିଭ ଏବଂ ପଜିଟିଭ ଉଭୟ ଥାଏ । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କେବଳ ପଜିଟିଭ ସଟ୍‌ଗୁଡିକୁ ନିଆଯାଏ । ଏହା ପରେ ଏଡିଟିଙ୍ଗ ମାନୁଆଲ ଏବଂ ଡିଜିଟାଲ ଦୁଇପ୍ରକାର ହୋଇଥାଏ । ଆଜିକାଲି ମାନୁଆଲ ଏଡିଟିଙ୍ଗ ଆଉ ନାହିଁ । ଏଡିଟରଙ୍କ କାମ ସରିବା ପରେ ସାଉଣ୍ଡ ଡବିଙ୍ଗ କାମ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଭଏସ୍ ମିଶ୍ରଣ କାମ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥାଏ । ସଟ୍ ସହିତ ଭଏସ୍ ଡବିଙ୍ଗ କରାଯାଏ । ଶେଷ କାମଟି ହେଲା ମିଉଜିକ ଟ୍ରାକ୍ । ପୂର୍ବରୁ ଅନ୍ୟ ଇଫେକ୍‌ଟସ କାମ ଯୋଡାଯୋଡି ସରିଥାଏ । ମିଉଜିକ୍ ଏବଂ ଚରିତ୍ରର ହାବଭାବକୁ ମିଶାଯାଏ । ସବୁ ସାଉଣ୍ଡ ଟ୍ରାକ୍‌ର ମିଶ୍ରଣ ପରେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଛବିଟିଏ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ ।

ସିନେମା ପ୍ରଯୋଜନା ଏକ ସମ୍ମିଳିତ ଉଦ୍ୟମର ଫଳ । କାହାଣୀଟି ଚୟନ ପରେ ଚିତ୍ରନାଟ୍ୟର କାମ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ଏଇଠି କ୍ୟାମେରାମାନ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କଲେ ଭଲ । ପରେ ପରେ ସଂଳାପ ଯୋଡାଯାଏ । ସଂଳାପ ଲେଖା ସିନ୍ ପିଛା ସରିଲା ପରେ ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍‌ଟ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୁଏ । ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍‌ଟ ହେଉଛି ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଂଶ । ଗୋଟିଏ ଲୋକେସନର ସୁଟିଙ୍ଗ ଏକାସାଙ୍ଗରେ ଶେଷ କରିବାକୁ ହୁଏ ତାହା ୫ମ ସିନ୍ ହେଉ କିମ୍ବା ୨୫ ନମ୍ବର ସିନ୍ ହେଉ । ସୁଟିଙ୍ଗ ସ୍କ୍ରିପ୍‌ଟରେ କୋଉ ଲୋକେସନ୍‌ରେ କୋଉ ସିନ୍ କାହା ପରେ ହେବ, ସେ ସବୁର ବିଶଦ ବିବରଣୀ ଲେଖା ହୋଇଥାଏ ।

ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପ୍ରଯୋଜନା ସହିତ ଜଡିତ ପ୍ରତ୍ୟେକ କର୍ମଚାରୀ ହେଉଛନ୍ତି ଅଭିଜ୍ଞ । ଏହି ଟେକ୍‌ନିସିଆନ ମଧ୍ୟରେ ଥାଆନ୍ତି କ୍ୟାମେରାମାନ, ସାଉଣ୍ଡ ରେକଡିଷ୍ଟ, ଲାଇଟମାନ, ଆର୍ଟ ଡିରେକ୍ଟର, ଫାଇଟ ମାଷ୍ଟର, ଏଡିଟର ପ୍ରମୁଖ କର୍ମଚାରୀ । ପ୍ରତିଟି କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ, ସହ ନିର୍ଦ୍ଦେଶକଙ୍କ ଉପସ୍ଥିତି ଜରୁରୀ ।

ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ସଂଗୀତର ଚିତ୍ରଣ ଏକ ବ୍ୟୟବହୁଳ ବ୍ୟାପାର । ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଂଗୀତ ପିଛା ପ୍ରଯୋଜନା ଅଙ୍କକଳର ବଡଭାଗ ଖର୍ଚ୍ଚ ହୋଇଥାଏ । ସଂଗୀତଟି ବିଭିନ୍ନ ଲୋକେସନ୍‌ର ହେଲେ ଖର୍ଚ୍ଚ ବଢିଯାଏ । ଫାଇଟିଙ୍ଗ ଆଦି ସିନ୍‌ରେ କମ୍ପୁଟର ଗ୍ରାଫିକ୍‌ସ ଭଲ କାମ ଦେଇଥାଏ । ଏହା ଦ୍ୱାରା ଅସମ୍ଭବକୁ ସମ୍ଭବ

କରାଯାଇପାରୁଛି । ପାହାଡ ଉପରୁ ସମୁଦ୍ରକୁ ଲମ୍ଫଦେବା, ଶହେମହଲା କୋଠା ଉପରୁ ଡେଇଁବା, ଆକାଶରେ ପକ୍ଷୀ ଭଳି ଉଡିବା, ଏକାସାଙ୍ଗରେ ହଜାର ହଜାର ପ୍ରାଣୀଙ୍କୁ ଗୋଟିଏ ଲୋକେସନକୁ ଆଣିବା ଇତ୍ୟାଦି ହେଉଛି କମ୍ପ୍ୟୁଟର ଗ୍ରାଫିକ୍ସର କମାଲ । ଏଥିପାଇଁ ସ୍ପେଶାଲ ଇଫୋକ୍ସ ଓ ଏଡିଟିଙ୍ଗ ବହୁତ ଦରକାରୀ ।

ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଟିର ପ୍ରସ୍ତୁତି ଶେଷ ହେଲାପରେ ଏହାକୁ ସେନ୍‌ସରବୋର୍ଡ ତରଫରୁ ସାର୍ଟିଫିକେଟ୍ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଏ । ଏହି ସାର୍ଟିଫିକେଟ୍ 'ଏ' ହୋଇପାରେ, 'ୟୁ' ହୋଇପାରେ କିମ୍ବା ଉଭୟ 'ଏ/ୟୁ' ହୋଇପାରେ । କେବଳ ବୟସ୍କମାନଙ୍କ ପାଇଁ କିମ୍ବା ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କ ପାଇଁ ଏହା ଚିହ୍ନିତ କରାଯାଏ । ଏ ସବୁ କାମ ସରିଲେ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଟି ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ମୁକ୍ତି ଲାଭ କରେ ।

ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଟି ଗୁଣାତ୍ମକମାନର କିମ୍ବା ବ୍ୟବସାୟିକ ହୋଇପାରେ । ଆର୍ଟଫିଲ୍ମର ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଦର ରହିଛି । କମସର୍ସିଆଲ ଫିଲ୍ମରେ ମନୋରଂଜନର ସବୁପ୍ରକାର ମସଲା ରହିଥିବାରୁ ଏହା ଦର୍ଶକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବେଶି ଆଦୃତ ହୋଇଥାଏ । ଶିଶୁ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର, ନିର୍ବାକ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର, ଡକୁମେଣ୍ଟାରୀ ଆଦି ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଥାଏ । ବିଭିନ୍ନ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରକୁ ନେଇ ଆଞ୍ଚଳିକ ସ୍ତରରେ, ଜାତୀୟସ୍ତରରେ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଜାତିକ ସ୍ତରରେ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଉତ୍ସବମାନ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ବିଶ୍ୱର ବଡ଼ ବଡ଼ ମହାପୁରୁଷଙ୍କ ଜୀବନୀକୁ ଆଧାର କରି ଫିଲ୍ମ ପ୍ରସ୍ତୁତ ହୋଇଛି ଯାହାର ବିଶ୍ୱ ଦରବାରରେ ଏକପ୍ରକାର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସମ୍ମାନ ରହିଛି । ଏହି ପ୍ରାମାଣିକ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରଗୁଡିକ ଏକପ୍ରକାର ଆଦର୍ଶ ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ବା ଉଚ୍ଚମାନର ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ ।

ଦୃଶ୍ୟମାନ ସାହିତ୍ୟର ବଳୟ ମଧ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ 'ଇଣ୍ଟରନେଟ' । ଏହାର ସୃଷ୍ଟି ବେଶି ଦିନର ନୁହେଁ । ଏହି ପ୍ରଯୁକ୍ତି ବିଦ୍ୟାର ପରିଚୟ ଦେବାକୁ ଯାଇ ଡକ୍ଟର ଅକ୍ଷୟ ମହାନ୍ତି କହନ୍ତି – ''ଯୁକ୍ତରାଷ୍ଟ୍ର ଆମେରିକାର ପେଣ୍ଟାଗନସ୍ଥିତ ଉଚ୍ଚତର ଗବେଷଣା ପ୍ରକଳ୍ପ ସଂସ୍ଥା Advanced Research Project Agency (ARPA)ର ବୈଜ୍ଞାନିକମାନେ ବିଭିନ୍ନ ବିଷୟରେ ଗବେଷଣା ପାଇଁ ଅର୍ଥ ବିନିଯୋଗ କରି ଏହାର ସଫଳ ରୂପାୟନ କରିଥିଲେ । ସେତେବେଳେ ଏହା ARPA NET ନାମରେ ୧୯୬୯ ମସିହାରେ ଜନ ସେବାରେ ନିୟୋଜିତ ହେଲା । ପ୍ରଥମତଃ ଏହାକୁ ପ୍ରତିରକ୍ଷା ବିଭାଗର ସହାୟତା ଦିଗରେ, ଭୌଗୋଳିକ ଆବଶ୍ୟକତା ପୂରଣ ପାଇଁ ବ୍ୟବହାର କରାଗଲା । ତା'ପରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ କ୍ରମେ ଜନସମାଜକୁ ଆବୋରି ଧରିଲା ।

୧୯୮୩ ମସିହାରେ ମାତ୍ର ପାଞ୍ଚଶହ କମ୍ପୁଟର କିମ୍ବା ତା'ଠାରୁ ମଧ୍ୟ ସଂଖ୍ୟା କମ୍ ଥିଲା; କିନ୍ତୁ ୧୯୮୭ ବେଳକୁ ଏହା ବୃଦ୍ଧି ପାଇ ତିରିଶି ହଜାର ହେଲା ଏବଂ ୧୯୯୫ ବେଳକୁ ଏହାର ସଂଖ୍ୟା ପଚାଶ ଲକ୍ଷରେ ପହଞ୍ଚିଲା । ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଏଗୁଡିକ ସରକାରୀ ସଂସ୍ଥା ଓ ବିଜ୍ଞାନ ପରୀକ୍ଷାଗାର ମାନଙ୍କରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଲା । ୧୯୮୦ ମସିହାରେ ଯେଉଁ ଏକ ନିୟମ ଗତ ବୈଜ୍ଞାନିକ ପଦ୍ଧତି ରୂପ ନେଲା ତାହା Personal Computer (PC), ଯାହାକି ଏ କମ୍ପୁଟର ଧାରାରେ ଏକ ବିପ୍ଳବ ଆଣିଲା । ନିଜ ନିଜ କମ୍ପୁଟର ଭିତରେ ସଂଯୋଗ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ଅଳ୍ପ ଦୂରତ୍ୱ ବିଶିଷ୍ଟ ସ୍ଥାନମାନଙ୍କରେ Local Area Network (LAN) ଉଦ୍ୟମ ସଫଳ ହେବା ପରେ ବୃହତ୍ତର ପ୍ରତିଷ୍ଠାନମାନଙ୍କ ସହିତ ଦୂରଦୂରାନ୍ତ ସଂପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ Wide Area Network (WAN) ଦରକାର ହେଲା । ସୂଚନା ଓ ପ୍ରଯୁକ୍ତିବିଦ୍ୟା ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ ବିଜ୍ଞାନର ସୃଷ୍ଟି ଭିତରେ ଅନେକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଭରି ରହିଛି । ସରଳ ଭାବରେ ଅତି ସଂକ୍ଷେପରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ, ହଜାର ହଜାର ସଂଖ୍ୟାରେ ବୈଦୁତିକ (electronically) ସଂଯୋଗ ସଂଲଗ୍ନ ହୋଇଥିବା କମ୍ପୁଟରର ଏହା ହେଉଛି ଏକ ସମଷ୍ଟି'' (ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମ : ଦୃଶ୍ୟମାନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ, ନିବନ୍ଧ ପୃ: ୪୩/୪୪, ୨୦୧୩) ।

ଇଣ୍ଟରନେଟ ଦ୍ୱାରା ବିଶ୍ୱରେ ଯୋଗାଯୋଗ ବହୁତ ସହଜ ହୋଇଯାଇଛି । ଯେ କୌଣସି ପୁସ୍ତକଟି ଇ-ଲାଇବ୍ରେରୀ ମାଧ୍ୟମରେ ପଢାଯାଇପାରିବ ବିନା ଖର୍ଚ୍ଚରେ । ଟିକେଟ ବୁକିଙ୍ଗ, ପର୍ଯ୍ୟଟନ ସ୍ଥାନ ଭ୍ରମଣ, ଯେ କୌଣସି ଦୁରାରୋଗ୍ୟ ବ୍ୟାଧିର ନିଦାନ ଆଜି ଏହି ନେଟ୍ ମାଧ୍ୟମରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇପାରୁଛି । ଏ ସମସ୍ତ କାମ ପାଇଁ ଦରକାର ଗୋଟିଏ ପରସନାଲ କମ୍ପୁଟର, ଗୋଟିଏ ମୋଡ଼େମ୍ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ସରଭର୍ ।

ଘରେବସି ମଣିଷ ବିଶ୍ୱର କୋଣ ଅନୁକୋଣରେ କ'ଣ ଘଟୁଛି ଜାଣିପାରିବ । ବିଶ୍ୱର ବଡ଼ ବଡ଼ ଗବେଷକ, ବୈଜ୍ଞାନିକ, ସାହିତ୍ୟିକ, ଡାକ୍ତରଙ୍କ ସହିତ ଚାଟିଙ୍ଗ ମାଧ୍ୟମରେ ଭାବର ଆଦାନପ୍ରଦାନ କରିପାରିବ । ଯେ କୌଣସି ଭାଷାର ସମ୍ବାଦପତ୍ର ଘରେ ବସି ନେଟ୍ ଦ୍ୱାରା ପଢିପାରିବ । ନିଜ ବ୍ୟବସାୟର ସଂପ୍ରସାରଣ ମଧ୍ୟ କରିପାରିବ ।

ଭାରତରେ ନବେ ଦଶକରୁ ଇଣ୍ଟରନେଟ ସେବାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ୧୯୯୮ରେ ଏହାର ଗ୍ରାହକ ସଂଖ୍ୟା ଥିଲା ପାଞ୍ଚକୋଟି । ଜ୍ଞାନବିଜ୍ଞାନର ପ୍ରସାରରେ

ଇଣ୍ଟରନେଟ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏହାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ସଂପର୍କରେ ମତଦେବାକୁ ଯାଇ ଗବେଷକ ଡକ୍ଟର ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ମହାନ୍ତି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦିଅନ୍ତି - ''କେତେକାଂଶରେ ଏହା ଦୁଇଟି ମାଧ୍ୟମର ମିଶ୍ରଣ ଭଳି ଜଣାପଡେ । ଗୋଟିଏ ହେଲା ଟେଲିଭିଜନ ଅନ୍ୟଟି ହେଲା ମୁଦ୍ରିତ ଖବରକାଗଜ । ଏହି ଇଣ୍ଟରନେଟ୍‌ର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଟେଲିଭିଜନର ସ୍କ୍ରିନ ଭଳି ପରଦା ଉପରେ ସବୁ ଦେଖାଯାଇଥାଏ । ସେହିପରି ଖବରକାଗଜରେ ଲେଖା ହୋଇଥିବା ସମସ୍ତ ସୂଚନା ଭଳି ଏହି ପରଦା ଉପରେ ଆବଶ୍ୟକୀୟ ତଥ୍ୟ ପଢିବାକୁ ମିଳେ । ଥରେ ଅନ୍ତଃ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଚିନ୍ତା କଲେ ଏ ଦୁଇଟି ମାଧ୍ୟମର ମିଶ୍ରଣଗତ ପ୍ରତିରୂପ ସ୍ୱଷ୍ଟ ଦେଖାଯାଏ । ଅନେକ ବିଜ୍ଞ ସମୀକ୍ଷକ ଏହି ଦୃଶ୍ୟମାନ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ମତ ଦେଇ କହିଛନ୍ତି ଯେ ଇଣ୍ଟରନେଟର ପରଦା ଉପରେ କୌଣସି ତଥ୍ୟ ଅସ୍ୱଷ୍ଟ ନୁହେଁ ଏବଂ ଏହା କୌଣସି ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ କଳ୍ପନା କରିବାକୁ ବା ଅନୁମାନ କରିବାକୁ ଛାଡି ଦେଇନଥାଏ । ଆଶାତୀତ ଭାବରେ ଜ୍ଞାନର ସମସ୍ତ ଚାହିଦା ପୂରଣ କରୁଥିବା ବିଜ୍ଞାନ ହେଉଛି ଏଇ ଇଣ୍ଟରନେଟ୍ । ତାର ଖୋଜିବାର ପ୍ରଣାଳୀ ଅତି ସହଜ ଓ ସରଳ'' (ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମ : ଦୃଶ୍ୟମାନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ନିବନ୍ଧ, ପୃ-୮୨) ।

ଆଜିର ବିଶ୍ୱରେ ଇଣ୍ଟରନେଟ୍ ଏକ ଆବଶ୍ୟକ ଉପାଦାନ ଭାବେ ଉଭା ହୋଇଛି । ମଣିଷର ଆବଶ୍ୟକତାକୁ ଅତି ଶୀଘ୍ର ପୂରଣ କରିବା ଦିଗରେ ଏହାର ଯଥେଷ୍ଟ ଭୂମିକା ରହିଛି । ମନୋରଂଜନ, ସୂଚନା, ଦୈନନ୍ଦିନ ଚଳଣି, ବୈଜ୍ଞାନିକ ତଥ୍ୟ ଅନୁସନ୍ଧାନ, ଚିକିତ୍ସା ଆଦି କ୍ଷେତ୍ରରେ ମାନବର ଚାହିଦା ପୂରଣ ପାଇଁ ଇଣ୍ଟରନେଟ୍ ଯେଉଁ ଭଳି ଭାବେ ସହଯୋଗର ହାତ ବଢାଉଛି, ତାକୁ ଆଧୁନିକ ବିଶ୍ୱର ମଣିଷ କେବେ ଅସ୍ୱୀକାର କରିପାରିବ ନାହିଁ ।

(ଏହି ପ୍ରବନ୍ଧଟି ପ୍ରସ୍ତୁତ ପାଇଁ ଡକ୍ଟର ଅକ୍ଷୟ କୁମାର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଗବେଷଣା ନିବନ୍ଧ 'ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଗଣମାଧ୍ୟମ : ଦୃଶ୍ୟମାନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ' ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିବାକୁ ପଡିଛି) ।

○○

ସପ୍ତମ ଅଧ୍ୟାୟ

ଏକାଙ୍କିକା ତତ୍ତ୍ୱ

ଏକାଙ୍କିକା ହେଉଛି ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଅର୍ବାଚୀନ ସୃଷ୍ଟି । ଏହା ନାଟକର କ୍ଷୁଦ୍ର ସଂସ୍କରଣ ନୁହେଁ । ଉଭୟଙ୍କ ପରିସର ପୃଥକ୍ । ଆଜିର ମଣିଷ ନିକଟରେ ଏକାଙ୍କିକା ଅଧିକ ଆକର୍ଷଣୀୟ ହୋଇପାରିଛି । କାରଣ ମଣିଷ ପାଖରେ ସମୟର ଘୋର ଅଭାବ । ତେଣୁ ସେ ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଆନନ୍ଦ ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ମଣିଷର ଏ ଅଭାବ ପୂରଣ କରିବା ଦିଗରେ ଏକାଙ୍କିକାର ଭୂମିକା ବେଶ୍ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏହାକୁ ଇଂରାଜୀରେ One Act Play ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି ।

ଏକାଙ୍କିକାର ରୂପବିନ୍ୟାସ ଉପରେ ଆଲୋକପାତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆଲୋଚକ ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ କହନ୍ତି- ''ମହାନାଟକ ଭଳି ଏକାଙ୍କ-ନାଟିକାର ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରା ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । 'ଦଶରୂପକ'ରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଭାଣ, ବ୍ୟାଯୋଗ, ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟିକା (One Act Play) । ଏହା ଠିକ୍ ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପ ନୁହେଁ; ଉପନ୍ୟାସ ଯେପରି ଠିକ୍ ସ୍ଫୀତିକୃତ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ନୁହେଁ । ତେବେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଓ ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଘନିଷ୍ଠ ଆତ୍ମୀୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଯେପରି ଜୀବନର ଏକ ଖଣ୍ଡିତ ଅଂଶର ବିଚିତ୍ର ରୂପ, ଅନନ୍ତ ସମୟ ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ରୂପକୁ ମିତବାକ୍ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଏ, ଏକାଙ୍କିକାରେ ସେହିପରି କୌଣସି ନାଟକୀୟ କାହାଣୀର ସ୍ମରଣୀୟ ଭଗ୍ନାଂଶ ଅଥବା ଜୀବନର କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଅନୁଭୂତିକୁ ଏକ ସୀମିତ ସମୟ-ସୀମା ମଧ୍ୟରେ ରୂପ ଦିଆଯାଏ ।''

(ସାହିତ୍ୟର ସୂଚୀପତ୍ର : ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ, ପୃ-୫୫)

ଏକାଙ୍କିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ ଅଧିକ ଆଲୋଚନା କରି କହନ୍ତି - ''ଏକାଙ୍କିକା ଯେ ଆମର ପ୍ରାଚୀନ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟରେ ନଥିଲା ଏକଥା କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତେବେ ଅଧୁନା ସେଗୁଡିକ ମଧ୍ୟରୁ ଅନେକ ଲୁପ୍ତପ୍ରାୟ । ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକା ନିତାନ୍ତ ଭାବରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଂସର୍ଗରେ ଫଳ । ଆଜିର ଯନ୍ତ୍ରଣାଜଟିଳ ଜୀବନରେ ଖଣ୍ଡିତ ଅବସରରେ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପଯୋଗ ନିମନ୍ତେ,

ଏଗାର/ସତର ଅଙ୍କର ନାଟକ ନିତାନ୍ତ ମୂଲ୍ୟହୀନ । ତେଣୁ ହିଁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ/ଏକାଙ୍କିକା ପ୍ରଭୃତିର ସୃଷ୍ଟି ।'' (ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ବିକାଶଧାରା, ୧ମ ଭାଗ, ପୃ-୨୮) । ଆଜିର ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା ଅଧିକ ଭାବେ ଇଂରାଜୀ One Act Play ର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଏହାର ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ବିଭବରେ ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ଦେଖାଯାଏ । ଡଃ ଦାସ ଏକାଙ୍କ ନାଟକକୁ ସାତ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି, ଯଥା- (୧) ସାମାଜିକ (୨) ଐତିହାସିକ (୩) ମାନବିକ ଭାବ ସମ୍ପର୍କୀୟ (୪) ଲୋକଶ୍ରୁତି, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ/ଗାଥାମୂଳକ (୫) ସମସ୍ୟାମୂଳକ (୬) ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟାମୂଳକ (୭) ପ୍ରଚାର-ମୂଳକ ।

ଏକାଂକିକାର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ :

ଆଜି ଆମେ ଏକାଙ୍କିକା ଦେଖିବାକୁ ପାଉଛୁ, ତାହା ପ୍ରାଚୀନକାଳରେ ଅବିକଳ ସେହି ଅବସ୍ଥାରେ ନ ଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନକାଳରେ ଏକାଙ୍କିକାଗୁଡିକ ଥିଲା ସଂସ୍କୃତାନୁସାରୀ । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକା ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ । ଇଂରାଜୀ One Act Playର ଅଧିକାଂଶ ବିଭବ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏ । ଆଜିର ଏକାଙ୍କିକା ବା ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ପାହାଚର ଏକାଙ୍କିକା କିନ୍ତୁ ସବୁ ନିୟମକୁ ଭାଙ୍ଗି ଦେଇ ନିଜ ପାଇଁ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସରଣୀ ବାଛିନେଇଛି । ଏଥିରେ କିଛି ନିୟମ ବା କଟକଣା ନାହିଁ ।

ଏକାଙ୍କିକାର କଳେବର କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ସୀମିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ପ୍ରତିଫଳିତ ହେବାର ସୁଯୋଗ ନଥାଏ । ମାନବ ଜୀବନର ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ମାତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । କୌଣସି ଗୌଣ ଘଟଣା ବା ବିଷୟ ଏଥିରେ ସ୍ଥାନିତ ହୋଇନଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାର କେତୋଟି ବିଶେଷ ଲକ୍ଷଣ ଏଠାରେ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଛି ।

(କ) ଏକାଙ୍କିକାରେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

(ଖ) ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ଘଟଣାର ନାଟକୀୟ ଚରମ ପରିଣତିକୁ ଦେଖାଇବା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

(ଗ) ଭାବଗତ ଅଖଣ୍ଡତା, ଘଟଣାର ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନତା, ଘନୀଭୂତ ରସମୟତା ଏକାଙ୍କିକାର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ ।

(ଘ) ସୀମିତ ବା କ୍ଷୁଦ୍ରାୟତନ ଭିତରେ ଏକାଙ୍କିକାର ଚରମ ପରିଣତିକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

(ଙ) ଏକାଙ୍କିକାର ଆୟତନ ବା ପରିସର କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ଏକ ପ୍ରଧାନ ବିଚାର (Idea), ସମସ୍ୟା (Problem), ଏକ ସୁପରିକଳ୍ପିତ ଲକ୍ଷ୍ୟ (Aim) ବା ଏକ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତି ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

(ଚ) ଏଥିରେ ଘଟଣା ବା ଚରିତ୍ରକୁ ରୂପଦେଲାବେଳେ ଘଟଣାର ଏକମୁଖୀନତା ପ୍ରତି ସଜାଗ ରହିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

(ଛ) ଏହାର କେତୋଟି ବିଶେଷ ଭାବ ହେଲା- ଆୟତନର ସ୍ୱଳ୍ପତା, ଘଟଣା ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଏକମୁଖୀନତା, ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା, ସଂଳାପର ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ଏବଂ ତୀକ୍ଷ୍ଣତା ।

(ଜ) ଏଥିରେ ସୀମିତ ପରିବେଶ, ସୀମିତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା ବିକଶିତ ହୋଇ ଚରମ ସୀମା ସ୍ପର୍ଶ କରିଥାଏ ।

(ଝ) ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଏହାର ପରିସର ସୀମାବଦ୍ଧ । ଏହା କ୍ଷୁଦ୍ର ହେଲେ ବି ଏକ ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରପେକ୍ଷ ବୃତ୍ତ ।

(ଞ) ଘଟଣା ଏଥିରେ ଦ୍ରୁତଭାବେ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ, ଟ୍ରେନ୍ ଭିତରେ ଝରକା-ଦେଇ ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖିଲାଭଳି ।

ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକାଂକିକା :

ଆଜି ଆମେ ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ 'ନାଟକ' କହିଲେ ବୁଝୁଛୁ, ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହା ସେହି ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉନଥିଲା । ସଂସ୍କୃତର ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟର ପାଖାପାଖି ଶବ୍ଦରୂପେ ଆମେ 'ନାଟକ' ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉଁ । ଭରତଙ୍କ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ରୂପକର ଯେଉଁ ଦଶଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇଛି, ତହିଁରୁ ଗୋଟିଏ ଭେଦକୁ ଆମେ ନାଟକ ଅର୍ଥରେ ଧରିନେଉଛୁ । ଅଳଙ୍କାର ଶାସ୍ତ୍ରରେ ରୂପକର ଅଭିନୟତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ଅଭିନେତାର ମନରେ ଚରିତ୍ରର ଆରୋପ କରି ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିବା ହେତୁ ଏହାର ନାମ ରୂପକ ହୋଇଛି । ରୂପକ ମଧ୍ୟ ନାଟକ, ପ୍ରକରଣ, ବ୍ୟାଯୋଗ, ଅଙ୍କ, ଡ଼ିମ, ଇହାମୃଗ, ପ୍ରହସନ, ଭାଣ, ସମବକାର, ବିଥି ଆଦି ଦଶଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ । ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର, ଅଗ୍ନିପୁରାଣ, ନାଟକ ଲକ୍ଷଣ-ରତ୍ନକୋଷ, ଭାବପ୍ରକାଶ, ଦଶରୂପକ, ସାହିତ୍ୟଦର୍ପଣ ଆଦି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହି ଦଶଭେଦକୁ ସମର୍ଥନ କରାଯାଇଛି । ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ହେମଚନ୍ଦ୍ର ରୂପକ ସଂଖ୍ୟା 'ବାର' କହୁଥିବାବେଳେ ନାଟ୍ୟଦର୍ପଣକାର ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଗୁଣଚନ୍ଦ୍ର ଏହାର ପ୍ରକରଣ, ନାଟକ, ନାଟିକା, ପ୍ରକରଣୀ, ବ୍ୟାଯୋଗ, ସମବକାର, ଭାଣ, ପ୍ରହସନ, ଡ଼ିମ, ଅଙ୍କ, ଇହାମୃଗ, ବିଥି ଆଦି ବାର ପ୍ରକାର ଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ।

ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ହେମଚନ୍ଦ୍ର ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟକୁ ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଶ୍ରବ୍ୟ ଏହିପରି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟକୁ ପୁନର୍ବାର ପାଠ୍ୟ ଏବଂ ଗେୟ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଏଭଳି ବିଭକ୍ତିକରଣକୁ ମାନିନେଲେ ନାଟକ, ପ୍ରକରଣ,

ନାଟିକା, ସମବକାର, ଇହାମୃଗ, ଡ଼ିମ, ବ୍ୟାଯୋଗ, ବିଥି, ସଟ୍ଟକ, ପ୍ରହସନ, ଭାଣ ଉସୃଷ୍ଟିକାଙ୍କ ଆଦି ବାର ଭେଦକୁ ପାଠ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଏବଂ ଭାଣ ଡ଼ିମ୍ବିକା, ପ୍ରସ୍ଥାନକ, ଶିଙ୍ଗକ, ଭାଣିକା, ପ୍ରେଖଣ, ରାମାକ୍ରୀଡ଼, ହଲ୍ଲୀସକ, ରାସକ, ଗୋଷ୍ଠୀ, ଶ୍ରୀଗଦିତ, କାବ୍ୟ ଆଦି ବାରଭେଦ ଗେୟର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ଅବଶ୍ୟ ଏଠାରେ ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ହେମଚନ୍ଦ୍ର ଭରତମୁନିଙ୍କ ଦଶରୂପକର ନାଟିକା ଏବଂ 'ସଟ୍ଟକକୁ' ନେଇ ମୋଟ ବାରଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିଛନ୍ତି ।

ସଂସ୍କୃତରେ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ଭେଦ 'ଉପରୂପକ' ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ଏ ବିଷୟରେ ଭରତମୁନିଙ୍କ ମତ ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ; କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରୁ 'ନାଟୀ' ନାମକ ଏକପ୍ରକାର ଗୌଣ ରୂପକର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଅଭିନବଗୁପ୍ତଙ୍କ ଟୀକାରୁ ଡିମ୍ବିକା, ଭାଣ, ରାମାକ୍ରୀଡ଼, ହଲ୍ଲୀସ, ରାସକ, ପ୍ରେରେରଣ ଭାଣିକା, ଷିଦ୍‌ଗକ ଆଦି ଗୌଣ-ରୂପକର ପରିଚୟ ମିଳେ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଶାରଦାତନୟଙ୍କ ଭାବପ୍ରକାଶ ଧନଞ୍ଜୟଙ୍କ 'ଅବଲୋକ ଟୀକା', ସାହିତ୍ୟଦର୍ପଣ, ଅଗ୍ନିପୁରାଣ ଆଦି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଉପରୂପକ ସଂପର୍କରେ ଉଲ୍ଲେଖ ରହିଛି । ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ 'ନାଟକ'କୁ ଉପରୂପକ ମଧ୍ୟରେ ଗଣନା କରୁଥିବାବେଳେ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ନାଟିକା ଏବଂ ପ୍ରକରଣିକା ଯେ ଦୁଇକୁ ଦଶରୂପକ ସାଥିରେ ମିଶାଇ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ରୂପକର ବିଭିନ୍ନ ଭେଦ ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ଦେଖୁଛୁ ପ୍ରହସନ, ବ୍ୟାଯୋଗ, ଭାଣ, ବିଥି, ଅଙ୍କ, ଉସୃଷ୍ଟିକାଙ୍କ ଏବଂ ଉପରୂପକ ଭିତରେ ଦେଖୁଛୁ ରାସକ, ନାଟ୍ୟ-ରାସକ, ଗୋଷ୍ଠୀ, ଭାଣିକା, ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ ଶ୍ରୀଗଦିତ ହଲ୍ଲୀସ, ପ୍ରେକ୍ଷଣକ (ପ୍ରେକ୍ଷାଣକ ପ୍ରେକ୍ଷଣୀୟକ) ପ୍ରେଖଣ, ବିଳାସିକ ଏବଂ କାବ୍ୟଏକାଂକୀ । ରୂପକ-ଉପରୂପକର ଉପରୋକ୍ତ ଭେଦ ମଧ୍ୟରେ ଆଉ କେତେକ ସାହିତ୍ୟକାର ଅନ୍ୟଭେଦକୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ଅଙ୍କର ପ୍ରେକ୍ଷଣକ ହିସାବରେ ଧରିନେଇଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ-ଇହାମୃଗ । ଏହାକୁ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ଅଭିନବଗୁପ୍ତ । ଅନ୍ୟ କେତେକ ସାହିତ୍ୟିକ, ଏହା ମଧ୍ୟ ଚାରିଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ହୋଇପାରେ ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ଭାବପ୍ରକାଶର ପୁଷ୍ପିକାରେ କେତେକ ନୂଆ ଉପରୂପକର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଗୁଡ଼ିକର ଗଢଣ ଏକାଂକୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା-ପ୍ରସ୍ଥାନକ, ଡୋମ୍ବି, ଡୋମ୍ବିକା । ଏହିପରି ଭାବରେ ଦେଖିଲେ ରୂପକ ଦଶ ଏବଂ ଉପରୂପକ ଅଠର, ମୋଟ ଅଠାଇଶି ପ୍ରକାରର ଦେଖାଯାଏ । ଏଥିମଧ୍ୟରୁ ପନ୍ଦର ପ୍ରକାର ଭେଦ ଏକ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ । ଏହିପରି ଭାବରେ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକାଂକୀର ଜନ୍ମ ।

ନାଟକର ରୂପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀରୂପକ କିଛିଟା କ୍ଷୁଦ୍ର । ଏହି କ୍ଷୁଦ୍ର-

କଳେବର ମଧ୍ୟରେ ଏହା ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ । ପାତ୍ରପାତ୍ରୀ ଏଥିରେ କମ୍ । ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ପରିସର ସୀମିତ । ନାଟକ ଭଳି ସବୁ ଲକ୍ଷଣ ଏକାଂକୀରେ ମଧ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ତତ୍ତ୍ୱ ସନ୍ଧି, ପତାକା, ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ଆଦି ଏଥିରେ ଅଛି । ନାନ୍ଦୀପାଠ, ସ୍ଥାପନା, ପୂର୍ବଅଙ୍ଗ ପ୍ରକ୍ରିୟା ଆଦି ମଧ୍ୟ ଏକାଂକୀରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବିଷୟ-ବସ୍ତୁ, ରସ, ଚରିତ୍ର ନେଇ ଏକାଂକୀର ବିଭିନ୍ନ ଭେଦ ମଧ୍ୟରେ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ସଂସ୍କୃତରେ ଏକାଂକୀ ରୂପଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାବରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥାନ୍ତି । ଏକାଂକୀର ୫ଟି ରୂପକୁ ନେଇ ପରୀକ୍ଷା କଲେ ଏହା ପରିଷ୍କାର ହୋଇଯିବ । 'ଭାଣ'ର ରସ ବୀର, ଶୃଙ୍ଗାର ଏବଂ ହାସ୍ୟ ହୋଇଥିବାବେଳେ 'ପ୍ରହସନ'ର ରସ ହାସ୍ୟ ଏବଂ ଶୃଙ୍ଗାର । ବିଥିର ମୁଖ୍ୟ ରସ ଶୃଙ୍ଗାର । ଅନ୍ୟରସର ସାମାନ୍ୟ ଛାପ ଏଥିରେ ପଡ଼ିଥିବାବେଳେ 'ବ୍ୟାଯୋଗ'ରେ ରସ ହେଉଛି ବୀର, ରୌଦ୍ର ଏବଂ ବୀଭତ୍ସ । 'ଅଙ୍କ'ର ରସ ହେଉଛି କରୁଣ । ଭାଣ, ପ୍ରହସନ, ବିଥି ବ୍ୟାଯୋଗ ଏବଂ ଅଙ୍କର ଏକ ତାଲିକା ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇପାରେ ।

ଏକାଂକୀ ରୂପକ	ରସ	ଅବସ୍ଥା	ସନ୍ଧି	ବୃତ୍ତି
ପ୍ରହସନ	ହାସ୍ୟ-ଶୃଙ୍ଗାର	ପ୍ରାରମ୍ଭ-ଫଳାଗମ	ମୁଖ-ନିର୍ବହଣ	ଭାରତୀ ଏବଂ
ଭାଣ	ଶୃଙ୍ଗାର-ବୀର-ହାସ୍ୟ	,,	,,	କୌଶିକୀ
ବିଥି	ଶୃଙ୍ଗାର (ମୁଖ୍ୟ)	,,	,,	କୌଶିକୀ
ବ୍ୟାଯୋଗ	ବୀର-ରୌଦ୍ର-ବୀଭତ୍ସ	ପ୍ରାରମ୍ଭ ଯତ୍ନ-ଫଳାଗମ	ମୁଖ-ପ୍ରତିମୁଖ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ନିର୍ବହଣ	କୌଶିକୀ ଛଡ଼ା ଅନ୍ୟ ତିନିବୃତ୍ତି
ଅଙ୍କ	କରୁଣ	ପ୍ରାରମ୍ଭ-ଫଳାଗମ	ମୁଖ-ନିର୍ବହଣ	ସ୍ଥଳ-ବିଶେଷରେ କୌଶିକୀ/ଭାରତୀ

ଏକାଂକୀ ନାଟକରେ ଲେଖକ ଏବଂ ଦର୍ଶକ ଉଭୟଙ୍କର ଶ୍ରମ ଏବଂ ସମୟ ବଞ୍ଚିଥାଏ । ଏଥିରେ ସାଧାରଣତଃ ଚାରୋଟି ବିଶେଷତ୍ୱ ଦେଖାଯାଏ । ୧-ସମୟ କମ୍ ବ୍ୟୟ ହୋଇଥାଏ, ୨-ଶ୍ରମ ମଧ୍ୟ ବଞ୍ଚିଥାଏ, ୩-ବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ତୀବ୍ରତା ଦେଖା-

ଦେଇଥାଏ, ୪-ଯେକୌଣସି ଗୋଟିଏ ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିଥାଏ । ଏକାଂକୀରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ତୀବ୍ରତାକୁ ପ୍ରବହମାନା ନଦୀର ଧାର ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇଛି । ନଦୀର ଧାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ଥିଲାବେଳେ ସ୍ରୋତର ପ୍ରଖରତା ଲାଗିରହିଥାଏ; ମାତ୍ର ନଦୀଧାର ଯେତେବେଳେ ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ, ସ୍ରୋତର ଧାର ସେତେବେଳେ ଧୀର ମନ୍ଥର ହୋଇଥାଏ । ଠିକ୍ ସେହିପରି ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ତୀବ୍ରତା ନାଟକ ଏବଂ ଏକାଂକୀ ମଧ୍ୟରେ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ ।

ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକିକାର ପରମ୍ପରା :

ସଂସ୍କୃତରେ ଏକାଂକୀର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପରମ୍ପରା ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟିକ ପାଣିପାଗ ପାଇଁ ସେ ଦେଶର ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି ହିଁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଦାୟୀ । ଏକାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗ ଏବଂ ଦ୍ୱାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏ ଦେଶରେ ମୁସଲମାନ ଶାସକମାନଙ୍କର ରାଜତ୍ୱ ଥିଲା । ମୁସଲମାନ ରାଜତ୍ୱ ସମୟରେ ସଂସ୍କୃତର ଚର୍ଚ୍ଚା କିଛିଟା ଧିମେଇ ଯାଇଥିଲା । ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୋତ୍ସାହନ ଅଭାବରୁ ପରାଧୀନ ଭାରତୀୟମାନଙ୍କର ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନା ଖଣ୍ଡିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ କେବଳ ବୈଦିକ ଧର୍ମର ଅଧୋଗତି ଘଟିନଥିଲା; ପରନ୍ତୁ ବୌଦ୍ଧଧର୍ମର ମଧ୍ୟ ଅବନତି ଘଟିଥିଲା ।

ଭାରତୀୟ ସମାଜରେ ଏକ ଭୋଗୀ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଉଦୟ ହୋଇଥିଲା । ଦରବାରୀ ଭୋଗବିଳାସ ଥିଲା ଏହି ସମାଜର ମୁଖ୍ୟ ସ୍ୱର । ରାଜା, ରାଜନ୍ୟମଣ୍ଡଳୀ, ସାମନ୍ତ ତଥା ବିଦ୍ୱାନ କବିମଣ୍ଡଳୀ ଆଚାର ବହିର୍ଭୂତ କାର୍ଯ୍ୟମାନ କରିବାକୁ ଲାଗିଲେ । ମଦ୍ୟପାନ, ବେଶ୍ୟାଳୟ ଗମନ ଏହି ସମୟରେ ଏକ ସାଧାରଣ ବ୍ୟାପାରରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲା । ମୋଟ ଉପରେ ଏକପ୍ରକାର ସାମାଜିକ ନୈତିକ ଅଧୋପତନ ଘଟିଥିଲା । ଦେଶର କେତେକ ସ୍ଥାନରେ ଛୋଟ ଛୋଟ ରାଜାମାନେ ବିଦ୍ୟାଚର୍ଚ୍ଚା ପ୍ରତି ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶ କଲେ । ସେହିସବୁ ସ୍ଥାନରେ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟର ଧାରାକୁ ଅବକ୍ଷୟରୁ ରକ୍ଷା କରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରାଗଲା । ଏହି ଅବକ୍ଷୟମାଣ ସାହିତ୍ୟର ଧାରା ଭିତରେ ନାଟକ, ଏକାଂକୀ ଥିଲା । ଯେଉଁ କେତେକ ଏକାଂକୀ ବଞ୍ଚିରହିଲା, ସେଗୁଡିକ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ନ ଥିଲା । ଯାତ୍ରା, ଦେବଦେବୀ ପୂଜା ସମୟରେ ଏସବୁ ରାଜନ୍ୟମଣ୍ଡଳୀର ପୃଷ୍ଠପୋଷକତାରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା, ରାଜାଙ୍କ ତୁଷ୍ଟିବିଧାନ । ତେବେ ଯା' ଭିତରେ ଜନତାର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ସମସ୍ତଙ୍କ ଅଗୋଚରରେ ଏକେରକମ ରୂପ ନେଉଥିଲା । ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକର୍ମ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ 'ଭାଣ'ର ସାର୍ଥକତାକୁ ଅନେକ ଆଲୋଚକ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାର ଭାସ ଏକାଂକୀର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଭିତ୍ତିଭୂମି ନିର୍ମାଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ପରେ ଅନେକ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଏହାର ବିକାଶ ସାଧିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ବିକଶିତ ରୂପଗୁଡିକ ହେଲା-ବ୍ୟାୟୋଗ, ପ୍ରହସନ, ଭାଣ ବିଥୀ, ଅଙ୍କ । ଏହି କ୍ଷୁଦ୍ରାବୟବ ବିଶିଷ୍ଟ ଏକାଂକୀ ମଧ୍ୟରେ ତତ୍କାଳୀନ ନାଟ୍ୟସ୍ରଷ୍ଟାଗଣ ଦେଶର ଅଧପତନମୁଖୀ ଅବସ୍ଥାକୁ ସଜାଡିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ଭାଣ, ବ୍ୟାୟୋଗ ଏବଂ ପ୍ରହସନ ଆଦି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି କହିବା ସହଜ ହେବ ଯେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏହାରି ଉପରେ ବିରାଟ ଏକାଂକୀ ସାମ୍ରାଜ୍ୟ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା ।

ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ରୂପକ, ଉପରୂପକ ଉଭୟ ପ୍ରକାର ଏକାଂକୀ ସୂଚୀ ଦେଖାଯାଏ । କେତେକ ଏକାଂକୀର ଲେଖକ ନାମ ମିଳୁନଥିବାବେଳେ ଆଉ କେତେକର ରଚନାକାଳ ନେଇ ମଧ୍ୟ ସନ୍ଦେହ ଦେଖାଦେଇଛି । ତେବେ ସେ ସବୁର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ତାଲିକା ଏଠାରେ ପ୍ରକାଶ କରୁଛୁ ।

ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ

ବ୍ୟାୟୋଗ ଗ୍ରନ୍ଥର ନାମ	ଲେଖକ ନାମ	ବିଷୟବସ୍ତୁ
୧-ମଧ୍ୟମ ବ୍ୟାୟୋଗ	ଭାସ	ମହାଭାରତ
୨-ଦୂତବାକ୍ୟ	ଭାସ	ମହାଭାରତ
୩-ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଭୈରବ	ସଦାଶିବ	----
୪-ବିନତାନନ୍ଦ	ଗୋବିନ୍ଦ	ମହାଭାରତ
୫-ଜାମଦଗ୍ନଜୟ	ଅଜଣା	----
୬-କିରାତାର୍ଜୁନୀୟ ବ୍ୟାୟୋଗ	ବତ୍ସରାଜ	ମହାଭାରତ
୭-ଶଙ୍ଖ ପରାଭବ ବ୍ୟାୟୋଗ	ହରିହର	----
୮-ପରଶୁରାମ ବିଜୟ	ଅଜଣା	----
୯- ବ୍ୟାୟୋଗ (ମିଳିନାହିଁ)	ଘନଶ୍ୟାମ	----
୧୦-ବୀରବିକ୍ରମ	ଅଜଣା	----
୧୧-ତ୍ରିପୁର ବିଜୟ	ପଦ୍ମନାଭ	ମହାଭାରତ
ବ୍ୟାୟୋଗ	**ଲେଖକ ନାମ**	**ବିଷୟବସ୍ତୁ**
୧୨-ନରକାସୁର ବିଜୟ	ଧର୍ମସୁରୀ	ମହାଭାରତ
୧୩-କଲ୍ୟାଣ ସୌଗନ୍ଧିକ	ନୀଳକଣ୍ଠ	,,

୧୪-ସୌଗନ୍ଧିକା ହରଣ	ବିଶ୍ୱନାଥ	,,
୧୫-ବୀର ରାଘବୀୟ	ପ୍ରଧାନ ଭେଙ୍କଟ ଭୂପତି	ରାମାୟଣ
୧୬-ବିକ୍ରାନ୍ତ ରାଘବ	କୃଷ୍ଣ	ରାମାୟଣ
୧୭-ଧନଞ୍ଜୟ ବିଜୟ	କାଞ୍ଚନ ପଣ୍ଡିତ	ମହାଭାରତ
୧୮-ଧନକ୍ଷୟ ବିଜୟ	କନକାଚାର୍ଯ୍ୟ	,,
୧୯-ନୃସିଂହ ବିଜୟ	ଅଜଣା	----
୨୦-ପାର୍ଥପରାକ୍ରମ	ପ୍ରହ୍ଲାଦନ ଦେବ	ମହାଭାରତ
୨୧-ନିର୍ଭୟ ଭୀମ	ରାମଚନ୍ଦ୍ର	,,
୨୨-ଭୀମ ବିକ୍ରମ	ମୋକ୍ଷାଦିତ୍ୟ	,,

ଉତ୍ସୃଷ୍ଟିକାଂକ (ଅଙ୍କ) :

୧-ଶର୍ମିଷ୍ଠା ଯଯାତି	----	----
୨-କରୁଣାକନ୍ଦଳ	----	----
୩-ଉରୁଭଙ୍ଗ	ଭାସ	ମହାଭାରତ
୪-କର୍ଣ୍ଣଭାର	ଭାସ	,,
୫-ଦୂତ ଘଟୋତ୍କଚ	ଭାସ	,,

ବିଥି

୧-ଚନ୍ଦ୍ରିକା	ରାମପାଣିବାଦ
୨-ଲୀଳାବତୀ	,,
୩-ମାଧବୀ	ଅଜଣା
୪-ପ୍ରେମାଭିରାମ	ରବିପତି
୫-ରାଧା	ଅଜଣା
୬-ବକୁଳବିଥିକା	ଅଜଣା
୭-ଇନ୍ଦୁ ଲେଖା	ଅଜଣା

ପ୍ରହସନର ଲେଖକ ନାମ ମିଳୁନାହିଁ :

୧-ସାଗର କୌମୁଦୀ, ୨-କଳିକେଳି, ୩-କନ୍ଦର୍ପକେଳି, ୪-ପ୍ରତାପରୁଦ୍ରୀୟ ବିଡ଼ମ୍ବନା, ୫-ସୈରନ୍ଧ୍ରିକା, ୬-ଧ୍ରୁବଚରିତ, ୭-ଶଶିବିଳାସ ପ୍ରହସନ, ୮-କାଳେୟ କୁତୂହଳ, ୯-କାଶୀବାସ, ୧୦-ଉନ୍ମତ୍ତ, ୧୧-ସାନ୍ଦ୍ରକୁତୂହଳ, ୧୨-କୌତୁକ ରତ୍ନାକର, ୧୩-ସୋମବଲ୍ଲୀ ଯୋଗାନନ୍ଦ, ୧୪-ଭେଙ୍କଟେଶପ୍ରହସନମ୍, ୧୫-ନଟକମେଳକ, ୧୬-କାଳିଦାସ, ୧୭-ଅଦ୍ଭୁତରଙ୍ଗ, ୧୮-ଆନନ୍ଦକୋଷ,

୧୯-ଲମ୍ବୋଦର, ୨୦-ଦେବଦୁର୍ଗତି, ୨୧-ଧୂର୍ତ୍ତ ବିଡ଼ମ୍ବନା, ୨୨-ପୟୋଧିମନ୍ଥନ, ୨୩-ହୃଦୟ ବିନୋଦ, ୨୪-ବୃହସ୍ପାଭଦ୍ରକ, ୨୫-ଲମ୍ବୋଦର, ୨୬-ପଲାଣ୍ଡୁମଣ୍ଡନମ୍ ।

ଏସବୁ ବ୍ୟତୀତ ଗୋଟିଏ 'ପ୍ରହସନ' ମିଳୁଛି, ଯାହାର କୌଣସି ଶୀର୍ଷକ ନାହିଁ ।

ଯେଉଁ ପ୍ରହସନଗୁଡ଼ିକର ଲେଖକ ନାମ ମିଳୁଛି :

ଗ୍ରନ୍ଥର ନାମ	ଲେଖକ
୧-ଭାନୁପ୍ରବନ୍ଧ	ଭେଙ୍କଟେଶ୍ୱର
୨-ସୁଭଗାନନ୍ଦମ୍	ବାସୁଦେବ
୩-ପାଷଣ୍ଡ ବିଡ଼ମ୍ବନା	ମହେଶ୍ୱର
୪-ମଦନ କେତୁ ପ୍ରହସନ	ରାମପାଣିବାଦ
୫-ଯୋଗାନନ୍ଦମ୍	ଅରୁଣଗିରିନାଥ
୬-ମୁଣ୍ଡିତ ପ୍ରହସନମ୍	ଶିବଜ୍ୟୋତିର୍ବିଦ୍
୭-କୁହନା ଭେଷଜମ୍	ବୋମ୍ମକଣ୍ଟି ଗଙ୍ଗାଧର
୮-ହାସ୍ୟାର୍ଣବ	ଜଗଦୀଶ୍ୱର
୯-ଭଗବଦଜ୍ଜୁକମ୍	ବୋଧାୟନ କବି
୧୦-ଦାମକ ପ୍ରହସନ	ଭାସ
୧୧-ମତ୍ତବିଳାସ	ମହେନ୍ଦ୍ର ବିକ୍ରମ
୧୨-ଲଟକ ମେଳକମ୍	ଶଙ୍ଖଧର କବିରାଜ
୧୩-ହାସ୍ୟ ଚୂଡ଼ାମଣି	ବତ୍ସରାଜ
୧୪-କୌତୁକସର୍ବସ୍ୱ	ଗୋପୀନାଥ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ
୧୫-ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ ତାଣ୍ଡବ	ବଟୁକନାଥ ଶର୍ମା
୧୬-ପଣ୍ଡିତ ଚରିତ	ମଧୁସୂଦନ
୧୭-ନାଟବାଟ ପ୍ରହସନ	ଯଦୁନନ୍ଦନ
୧୮-କୌତୁକ ରତ୍ନାକର	----
୧୯-ବିନୋଦରଙ୍ଗ	ସୁନ୍ଦରଦେବ ବୈଦ୍ୟ
୨୦-ଧୂର୍ତ୍ତସମାଗମ	ଜ୍ୟୋତିରୀଶ୍ୱର
୨୧-ଧୂର୍ତ୍ତନର୍ତ୍ତକ	ସାମରାଜ ଦୀକ୍ଷିତ
୨୨-ଚଣ୍ଡାନୁରଞ୍ଜନମ୍	ଘନଶ୍ୟାମ
୨୩-ଡମରୁକ	ଘନଶ୍ୟାମ

୨୪-କୁମାରବିଜୟ ଘନଶ୍ୟାମ
୨୫-ଦୋଳାପଞ୍ଜିକ ରାମନାଥ ଶାସ୍ତ୍ରୀ
୨୬-ମଣିମଞ୍ଜୁଷା କାଞ୍ଚନମାଳା

ଭାଣ :

୧-ଶାରଦାନନ୍ଦ-ଶ୍ରୀନିବାସାଚାର୍ଯ୍ୟ, ୨-ଶୃଙ୍ଗାରରାଜତିଳକ-ଅବିନାଶୀଶ୍ୱର, ୩-ସମ୍ପତିବିଳାସ-ଶ୍ରୀରଙ୍ଗନାଥ ମହାଦେଶିକ, ୪-ହରିବିଳାସ-ହରିବାସ, ୫-ଶୃଙ୍ଗାର ଦୀପକ-ବିଦ୍ୱାଭୂରାଧବାଚାର୍ଯ୍ୟ, ୬-ଶୃଙ୍ଗାରପାବନ-ବାମନଭଟ୍ଟ ବାଣ, ୭-ଶୃଙ୍ଗାର ଜୀବନ-ପଠଜିତ କବି, ୮-ବଲ୍ଲବୀ ପଲ୍ଲବିଳାସ-ମଞ୍ଜୁଳାଚାର୍ଯ୍ୟ, ୯-ରସିକାମୃତ-ଶଙ୍କର ନାରାୟଣ, ୧୦-ଚତୁରୀ ଚନ୍ଦ୍ରିକା-ଶ୍ରୀନିବାସ କବି, ୧୧-ଶୃଙ୍ଗାର ସର୍ବସ୍ୱ (ଅପ୍ରକାଶିତ)- ଶ୍ରୀବେଦାନ୍ତାଚାର୍ଯ୍ୟ, ୧୨-ଗୋପାଳ ଲୀଳାର୍ଣ୍ଣବ-ଗୋବିନ୍ଦଦେବ, ୧୩-ଅନଙ୍ଗଜୀବନ-ଅଭୟବରଦ କବି, ୧୪-ଅନଙ୍ଗସର୍ବସ୍ୱ-ଲକ୍ଷୀନୃସିଂହ, ୧୫-ମଦନଭୂଷଣ-ଅପ୍ୟାୟ--ଦ୍ୱନ୍, ୧୬-ରସୋଲ୍ଲାସ-ଶ୍ରୀନିବାସ ବେଦାନ୍ତାଚାର୍ଯ୍ୟ, ୧୭-ମଦନ ସଂଜୀବନ -ଘନଶ୍ୟାମ, ୧୮-ଶୃଙ୍ଗାର ସୁଧାର୍ଣ୍ଣବ-ରାମଚନ୍ଦ୍ର, ୧୯-ଶୃଙ୍ଗାରସର୍ବସ୍ୱ-ନଲ୍ଲକବି, ୨୦-ଶାରଦାତିଳକ-ଶଙ୍କରକବି, ୨୧-ଶୃଙ୍ଗାରଶେଖର-ସୁଦର୍ଶନ ଶର୍ମା, ୨୨-ମହିଷମଙ୍ଗଳ ପୂର୍ବନମ୍-ମହିଷମଙ୍ଗଳ କବି, ୨୩-କନ୍ଦର୍ପ ଦର୍ପଣ-ଶ୍ରୀକଣ୍ଠ, ୨୪-ଶୃଙ୍ଗାର କୋଷ-କଶ୍ୟପଗୋତ୍ର ତିଳକ, ୨୫-ଶୃଙ୍ଗାରଜୀବନ-ଅବଧାନ ସରସ୍ୱତୀ, ୨୬-ଶୃଙ୍ଗାରସ୍ତବକ-ନୃସିଂହ, ୨୭-ଶୃଙ୍ଗାର ରସଭଣ୍ଡାର-ବିଶ୍ୱନାଥ, ୨୮-ପଦ୍ମପ୍ରାଭୃତକ-ଶୂଦ୍ରକ, ୨୯-କର୍ପୂରଚରିତ-ବତ୍ସରାଜ, ୩୦-ଶୃଙ୍ଗାରଭୂଷଣ-ବାମନଭଟ୍ଟବାଣ, ୩୧-ଅନଙ୍ଗ ଜୀବନ-କୋଚୁଣି ଭୂପାଳକ, ୩୨-ଶୃଙ୍ଗାରସର୍ବସ୍ୱ-ଭୂତିନାଥ, ୩୩-ଶୃଙ୍ଗାର ସୁଧାକର-ଅଶ୍ୱିନରାମ ବର୍ମା, ୩୪-ବସନ୍ତତିଳକ-ବରଦାଚାର୍ଯ୍ୟ, ୩୫-ମଦନ ଗୋପାଳ ବିଳାସ-ଗୁରୁରାମ, ୩୬-ରସସଦନ-ଯୁବରାଜ କବି, ୩୭-ଉଭୟାଭିସାରିକା-ବରରୁଚି, ୩୮-ଧୂର୍ତ୍ତବିଟ୍ ସମ୍ବାଦ-ଈଶ୍ୱରଦତ୍ତ, ୩୯-ପାଦତାଡ଼ିତକ-ଶ୍ୟାମିଳକ, ୪୦-ଶୃଙ୍ଗାର-ତିଳକ-ରାମଭଦ୍ର ଦୀକ୍ଷିତ, ୪୧-ରସରତ୍ନାକର-ଜୟନ୍ତ, ୪୨-ତରୁଣ ଭୂଷଣ-ଶଠକୋପ, ୪୩-ମାଳମଙ୍ଗଳ-ମାଳମଙ୍ଗଳ, ୪୪-ବିଜୟବିଟରାଜ-କୌଚୁଣି ତମ୍ପୁରନ, -ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଦୀକ୍ଷିତ, ୪୬-ଶୃଙ୍ଗାରମଞ୍ଜରୀ-ରତିକର, ୪୭-ଶୃଙ୍ଗାରବିଳାସ-ଶାମ୍ବଶିବା ।

ମିଶ୍ରଭାଣ :

୧ । ରସିକଜନ ରସୋଲ୍ଲାସ-ଶ୍ରୀନିବାସାଧ୍ୱରି ୨ । ମୁକୁନ୍ଦାନନ୍ଦ ଭାଣ-କାଶୀପତି କବିରାଜ, ଅଜଣା ଲେଖକଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଲିଖିତ ମିଶ୍ରଭାଣଗୁଡିକ ହେଲା : ଶୃଙ୍ଗାର

ତରଙ୍ଗିଣୀ, ପତ୍ରଲେଖା, ଲଳିତନାଗର, ଶୃଙ୍ଗାର ଶୃଙ୍ଗାରକ, ଅନାଙ୍ଗମଙ୍ଗଳ, ଆନନ୍ଦତିଳକ, ଶୃଙ୍ଗାରମଞ୍ଜରୀ, କୋଳ, ସରସ କବି କୁଳାନନ୍ଦ, କୁସୁମବାଣବିଳାସ, କାମବିଳାସ, ଅନଙ୍ଗବ୍ରହ୍ମବିଦ୍ୟାବିଳାସ, ଗୋପଲୀଳାର୍ଣ୍ଣବ, ଆନନ୍ଦତିଳକ, ଶୃଙ୍ଗାରରାଜ, ଶୃଙ୍ଗାରଦୀପିକା, ଶୃଙ୍ଗାରରସୋଦୟ, ଅମ୍ବାଲ, କଳିକେଳିଯାତ୍ରା, ଲୀଳାଦର୍ପଣ, ଅନଙ୍ଗତିଳକ, ଲୀଳାମଧୁକର, ପଞ୍ଚବାଣ ବିଜୟ, ରସିକରଞ୍ଜନ, ରସବିଳାସ, ପ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନାନନ୍ଦ, ପଞ୍ଚାୟୁଧପ୍ରପଞ୍ଚ ।

ଉପରୂପକ :

'ଉନ୍ମତ୍ତ ରାଘବ-ଭାସ୍କର/ବିରୁପାକ୍ଷ, ଭୈରବବିଳାସ-ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ବୈଦ୍ୟନାଥ, ସୌଗନ୍ଧିକାହରଣ-ବିଶ୍ୱନାଥ, କୃଷ୍ଣାଭ୍ୟୁଦୟ-ଲୋକନାଥ ଭଟ୍ଟ, କୁମାରୀ ବିଳାସିତମ୍ - ସୁଦର୍ଶନ, ତ୍ରିପୁରମର୍ଦ୍ଦନମ-ଶାରଦାତନୟ ।

ଭାଣିକା :

୧ । କାମଦତ୍ତା, ୨ । ଦାନକେଳି କୌମୁଦୀ-ରୂପଗୋସ୍ୱାମୀ ।

ଉଲ୍ଲାପ୍ୟ :

୧ । ଦେବୀ ମହାଦେବ, ୨ । ଉଦାତ୍ତ କୁଞ୍ଜର ।

କାବ୍ୟ :

୧ । ଗୌଡ଼ବିଜୟ, ୨ ।ସୁଗ୍ରୀବକେଳନ, ୩ ।ଉତ୍‌ଖଣ୍ଡିତ ମାଧବ, ୪ । ମାଧବୋ ଜୟ ।

ପ୍ରେଁଖଣ ୧ । ବାଳିବଧ

ରାସକ ୧ । ମେନକାହିତ ।

ଗୋଷ୍ଠୀ ୧ । ରୈବତମଦନିକା, ୨ । ସତ୍ୟଭାମା ।

ନାଟ୍ୟରାସକ ୧ । ନର୍ମବତୀ, ୨ ।ବିଳାସବତୀ ।

ଶ୍ରୀଗଦିତ :

୬ । ସୁଭଦ୍ରାହରଣ-ମାଧବଭଟ୍ଟ, ୨ । କ୍ରୀଡାରସାତଳ, ୩ । ରାମାନନ୍ଦ ।

ଏ ସମସ୍ତ ଏକାଂକୀ ବ୍ୟତୀତ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ ଲେଖାଯାଇଛି । ଏସବୁ ଏକ ପ୍ରକାର ବୌଦ୍ଧିକ ଆସ୍ତରଣ ଭିତରେ ରହିଯାଇଛି । ଆଙ୍ଗିକରେ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଫୁଟିଉଠିଛି । ସେଗୁଡିକ ହେଲା :-

ଡଃ ବି. ରାଘବନ୍‌ଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ : ୧ । ଆଷାଢ଼ସ୍ୟ ପ୍ରଥମ ଦିବସେ, ୨ । ଅବନ୍ତୀ ସୁନ୍ଦରୀ, ୩ । ମହାଶ୍ୱେତା, ୪ । କାମଶୁଦ୍ଧି, ୫ । ବିକଟ ନିତମ୍ବା, ୬ । ପୁନରୁନ୍ମେଷ, ୭ । ରାସଲୀଳା, ୮ । ଲକ୍ଷ୍ମୀ ସ୍ୱୟମ୍ବର, ୯ । ବିଜୟାଙ୍କ, ୧୦ । ବାଲ୍ମୀକି ପ୍ରତିଭା ।

ପଣ୍ଡିତ କ୍ଷମା ରାଓଙ୍କ ରଚିତ : ୧ । ବାଳବିଧବା, ୨ । ବୃତାସମସିଚ୍ଛିତ୍ରମ୍, ୩ । କଟୁକ ବିପାକ, ୪ । ଗଣେଶ ଚତୁର୍ଥୀ, ୫ । କ୍ଷଣିକ ବିଭ୍ରମ, ୬ । ମିଥ୍ୟା ଗ୍ରହଣମ୍ ।

ଜୀବନ୍ୟାୟ ତୀର୍ଥ ରଚିତ : ୧ । କୈଳାସନାଥ ବିଜୟ, ୨ । ଗିରିଧର ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧନମ୍, ୩ । ପୁରୁଷପୁଙ୍ଗବ ଭାଣ, ୪ । ବିବାହ ବିଡ଼ମ୍ବନା, ୫ । ବ୍ରତଭୋଜନମ୍, ୬ । ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ୟ ସନ୍ଧିକ୍ଷଣମ୍, ୭ । ରାଗବିରାଗ ପ୍ରହସନ, ୮ । ରତୁକ୍ଷେମୀୟ, ୯ । ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ୟ ଯଜ୍ଞାହୁତି ।

ସ୍କନ୍ଦଶଙ୍କର ଖୋଟଙ୍କ ରଚିତ ୧ । ଧ୍ରୁବତାରା ୨ । ହା ! ହନ୍ତ ଶାରଦେ ! ବି.କେ.ଥମ୍ପି ଲିଖିତ ୧ । ପ୍ରତିକ୍ରିୟା, ୨ । ବନଜ୍ୟୋସ୍ନା, ୩ ।ଧର୍ମସ୍ୟ ସୂକ୍ଷ୍ମାଗତି ସୁରେନ୍ଦ୍ରମୋହନ ପଞ୍ଚତୀର୍ଥ ରଚିତ ୧ ।ବଣିକସୁତା ୨ । ପ୍ରଜାପତେଃ ପାକଶାଳା, ବି.ଏମ୍.ଶାସ୍ତ୍ରୀ ରଚିତ ୧ ।ଉଭୟ ରୂପକମ୍ ୨ । ଶୃଙ୍ଗାର ନାରଦୀୟ, ୩ । ମର୍କଟ ମାଦଳିକା କେ. ଟି. ପାଣ୍ଡୁରଙ୍ଗୀ ରଚିତ ୧ । ସୀତା ପରିତ୍ୟାଗ ୨ । ତପଫଳମ୍, ସଦାଶିବ ଦୀକ୍ଷିତ-ସରସ୍ୱତୀ, ସୀତାଦେବୀ-ଅରଣ୍ୟରୋଦନମ୍, ମହାବ୍ରତ-ପ୍ରକୃତି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପୁନ୍ନସେରୀ ନୀଳକଣ୍ଠ-ଗୈବଣିବିଜୟ, ବକୁଳଭୂଷଣ-ଯୌବରାଜ୍ୟ, ବି.ଆର୍.ଶାସ୍ତ୍ରୀ-ଯାମିନୀ, କୃଷ୍ଣାଚାର୍ଯ୍ୟ-ବାସନ୍ତିକ ସ୍ୱପ୍ନ, ସି ନାରାୟଣ ରାଓ-ବିକ୍ରମାଣ୍ଟ-ତ୍ଥମୀୟମ୍, ଇଲାଟ୍ଟୁର ସୁନ୍ଦର ରାଜକବି-ସୁଷାୟିଜୟ କେ. ଆର. କାୟର-ଅଲବ୍ଧକର୍ମୀୟମ୍, କେ. କମଳା-ଅନ୍ତ୍ୟେଷ୍ଟି ସଂସ୍କାର ତ୍ରିବେଙ୍କଟାଚାର୍ଯ୍ୟ-ଅମର୍ଷ ମହିମା, ଜୀବନଲାଲ ଟି. ପାରେଖ-ଛାୟାଶକୁନ୍ତଳମ୍ ଏ.ଆର୍, ହବରେ-ମନୋ-ହରିଦିନମ୍, ହରିହର ତ୍ରିବେଦୀ-ନାଗରାଜ ବିଜୟ, ଏସ୍.କେ.ରାମଚନ୍ଦ୍ର-ପୌରବ ଦିଗ୍‌ବିଜୟ ।

ଚଳିତ ଶତକର ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ :

ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହ ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଅଗ୍ରସର ହୋଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କିକା କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାହା ହିଁ ଘଟିଛି । ହର୍ଷଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ପରେ ଭାରତ ବିଦେଶୀ ଶକ୍ତି କବଳିତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଉପରେ ଏହାର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ପଡ଼ିଛି । ତେଣୁ ପ୍ରାଚୀନ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଆମେ ଏକ ସମୃଦ୍ଧ ନାଟ୍ୟପରମ୍ପରା ଦେଖୁଥିଲେହେଁ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ତା'ର ଅଭାବ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଛି । ଦ୍ୱାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀଠାରୁ ଆରମ୍ଭକରି ୧୭ଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସାହିତ୍ୟରେ ଆମେ ପତନୋନ୍ମୁଖୀ ସମାଜଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ତେଣୁ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଏକାଂକୀ ବା ଭାଣ ପ୍ରହସନ ଆଦିରେ ଆମେ ଶୃଙ୍ଗାର ଚିତ୍ର ଅଧିକ ପାଇଥାଉ ।

ଶୈଳୀଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଏକାଙ୍କିକାଗୁଡ଼ିକୁ ଆମେ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିପାରିବା ଯଥା- (୧) ଏହି ବର୍ଗର ଲେଖକମାନେ ସେମାନଙ୍କ ଲଘୁନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କୀରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଆଦର୍ଶ ବା ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣିତ ଆଦର୍ଶର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିଛନ୍ତି । ଏହାର ଆଧାରଭୂମି ପୁରାଣ କିମ୍ବା ଇତିହାସ । (୨) ଦ୍ୱିତୀୟ ବର୍ଗର ଏକାଙ୍କିକାରେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଅଭାବ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶ ସହିତ ଭାରତର ସାମାଜିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସମ୍ପର୍କ ସ୍ଥାପିତ ହେଲା ପରେ ନବୀନ ଚେତନାର ଉନ୍ମେଷ ହେଲା । ପ୍ରେକ୍ଷଣକ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ।

ଚଳିତ ଶତକର ଏକାଂକୀର ସ୍ୱରୂପ ଭିନ୍ନ ହେବା ମୂଳରେ ବିଭିନ୍ନ କାରଣ ନିହିତ ଅଛି । ପ୍ରାଚୀନକାଳର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ପରମ୍ପରାର ନିୟମ କ୍ରମଶଃ ଶିଥିଳ ହେବାକୁ ଲାଗିଛି । ଏଥିପାଇଁ ଦାୟୀ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସାମାଜିକ, ଆର୍ଥିକ, ରାଜନୈତିକ ତଥା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ କାରଣ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ କଥାବସ୍ତୁ ବିନ୍ୟାସ ପାଇଁ ଯେଉଁ ନିୟମ ବା ବୀଜ, ବିନ୍ଦୁ, ପତାକା, ପ୍ରକରୀ ଆଦି ଥିଲା ସାହିତ୍ୟଦର୍ପଣରେ ତାର ଶିଥିଳ ପ୍ରୟୋଗ ଦେଖାଯାଏ । ଯୁଗର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନିୟମକାନୁନର ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଛି । ଆଜିର ମଣିଷର ଜୀବନ ସଂଘର୍ଷମୟ, ସମସ୍ୟାବହୁଳ । ତେଣୁ ଏକାଂକୀରେ ତାହା ଫୁଟିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କୀ ଉପରେ ଯୁଗର ପ୍ରଭାବ :

ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କିକା ପ୍ରାଚୀନକାଳରେ ଯେଉଁ ଅବସ୍ଥାରେ ଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ଆଜି ଆଉ ତାହା ନାହିଁ । ପୂର୍ବରୁ ଏଗୁଡ଼ିକ ରାଜଦରବାର, ଦେବାଳୟ ପ୍ରାଙ୍ଗଣ ଆଦି ସ୍ଥାନରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା-ମନୋରଞ୍ଜନ । ଆଜି ଯେଉଁ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କିକା ଦେଖାଯାଉଛି, ତାହା କୌଣସି ଶିକ୍ଷାସଂସ୍କାର ବାର୍ଷିକୋତ୍ସବ, କାହାରି ସ୍ୱାଗତ ଉତ୍ସବ, ରେଡ଼ିଓରେ ପ୍ରସାର ପାଇଁ ଲେଖା ଯାଉଛି । ଏହାର ମୂଳଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କିଛିଟା ନାମ କମେଇବା ଏବଂ ଅର୍ଥ ରୋଜଗାର କରିବା । ମାତ୍ର ମନୋରଞ୍ଜନ ବିଭାଗଟି ଏଠାରେ ଏକପ୍ରକାର ଗୌଣ ହୋଇଯାଇଛି । ଏଠି ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁମୋଦିତ ରୀତିନୀତିର ଅନୁସରଣ କରାଯାଉ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଅନୁସରଣ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ସମୟ ନାହିଁ । ସଂସ୍କୃତ ଏକାକୀ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକମାନଙ୍କର ବିଶେଷ ଅନୁକୂଳ ମତ ନାହିଁ ।

ଆଜିର ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀର ଭାଷାରେ ମଧ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ପୂର୍ବରୁ ଏଥିରେ କାବ୍ୟର ଭାଷା ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ହେଲେ ଆଜି ନାଟ୍ୟକାର ଚାହୁଁଛି କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାକୁ ବଞ୍ଚାଇ ରଖିବାକୁ । ଏବେ ମଧ୍ୟ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ

ବଞ୍ଚିଛି ବୋଲି କିଛି ଜଣାଇଦେବାକୁ ଆଜି ଲେଖକ ଚାହୁଁଛି । ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଆଜି କିଛି ପରିମାଣରେ ଲୋକଭାଷା ପଶିଆସିଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଭ୍ୟତାର ପ୍ରଭୂତ ପ୍ରଭାବ ଆମ ସଂସ୍କୃତି ଉପରେ ପଡ଼ିଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଭ୍ୟତାରୁ ଆସିଥିବା ଟେଲିଭିଜନ, ରେଡ଼ିଓ, ଟେଲିଫୋନ ଆଦି ବସ୍ତୁ ଆମ ଦୈନନ୍ଦିନ ଜୀବନରେ ବହୁ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ତେଣୁ ଏସବୁର ପ୍ରଭାବରେ ଆମେ ସଂସ୍କୃତରେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ନୂତନ ଶବ୍ଦ ପାଇଛୁ ଯଥା–ଦୂରସମ୍ଭାଷଯନ୍ତ୍ର, ବର୍ଦ୍ଧମାନକ, ତଦା-ଧାରିକା, ଛାୟାଚିତ୍ର, ଧ୍ୱନିପ୍ରତି ଗ୍ରହଯନ୍ତ୍ର, କାମରୂପିକାକଷାୟ ଆଦି ।

ଆଜିର ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ ରସ ବା ଭାବ ପ୍ରଧାନ ନହୋଇ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ହୋଇଛି । ଏଥିପାଇଁ ପ୍ରାଚୀନକାଳର ଭାଣ, ପ୍ରହସନ ଆଦି ପରିମାର୍ଜିତ ରୂପ ନେଇ ଦର୍ଶକ/ପାଠକ ସମ୍ମୁଖରେ ବିରାଜିତ ହୋଇଛି । ଛାତ୍ରଛାତ୍ରୀଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଗଠନ ଏବଂ ବୌଦ୍ଧିକ ବିକାଶ ଲାଗି ଏକାଙ୍କିକା ଲେଖାଯାଉଛି । ତେଣୁ ଏଥିରେ ବିଶେଷ-ଗୁଣ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା, କଳାତ୍ମକତା ଏବଂ ସଜୀବତା ଆଦି ସ୍ଥାନ ନେଇଛି । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଏକାଂକୀର ପାତ୍ର, ବସ୍ତୁ, କାହାଣୀର ପରିସର ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲାବେଳେ, ଆଜିର ଏକାଂକୀରେ ଅଭାବ, ଉପେକ୍ଷିତର ଯନ୍ତ୍ରଣା, ପ୍ରେମ, ଦୟା ଆଦି ସ୍ଥାନ ନେଇଛି । ନୀତିଦିନିଆ ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟା ଭିତରୁ ଆଜିର ନାଟ୍ୟକାର ବିଷୟଚୟନ କରୁଛି । ସାମାଜିକ ମଣିଷର ସମସ୍ୟା ଏଥିରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଛି ।

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଏକାଙ୍କିକାକାରମାନେ ଶାଶୁବୋହୂ ଝଗଡାଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପାରିବାରିକ ସଂଘର୍ଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଘଟଣାକୁ ରୂପ ଦେଇଛନ୍ତି । ବହୁ ଐତିହାସିକ ତଥ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ରୂପନେଇଛି । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଆମେ 'ସ୍ନୁଷାବିଜୟ' (ସୁନ୍ଦର ରାଜ କବି ରଚିତ), ଖୋଟେସ୍କନ୍ଦଶଙ୍କରଙ୍କର ରଚିତ 'ହା ହନ୍ତ ଶାରଦେ', ଏ.ଆର୍.ହେବରେଙ୍କ 'ମନୋହରମ୍ ଦିନମ୍', ଏସ୍. କେ, ରାମଚନ୍ଦ୍ର ରାଓଙ୍କ 'ପୌର ଦିଗ୍‌ବିଜୟ', ଡଃ ହରିହର ତ୍ରିବେଦୀଙ୍କ ରଚିତ 'ନାଗରାଜ ବିଜୟ' ଇତ୍ୟାଦିକୁ ନିଆଯାଇପାରେ ।

ପ୍ରାଚୀନ ରୂପକକାରମାନେ ଏକାଙ୍କିକା କ୍ଷେତ୍ରରେ କେତେକ ନିୟମର ଅନୁସରଣ କରୁଥିଲେ । ଅଧିକାଂଶ ସଂସ୍କୃତ ରୂପକର ନାୟିକାଗଣ (ଉଚ୍ଚ ଶ୍ରେଣୀର) ସଂସ୍କୃତରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିଛନ୍ତି । ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ନାରୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଅଛନ୍ତି ବ୍ରହ୍ମବାଦିନୀ, ବେଶ୍ୟା, ଅପସରା ଆଦି । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ସ୍ତ୍ରୀ ଚରିତ୍ରଗୁଡିକ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷାରେ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାର-ଗଣ ଏହି ଚରିତ୍ରଗୁଡିକ ମୁହଁରେ ପ୍ରାକୃତ ଭାଷା ବ୍ୟବହାର ନକରି ସଂସ୍କୃତ ଭାଷା

ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଆମେ ''ନାଗରାଜ ବିଜୟ''କୁ ନେଇ-ପାରିବା ।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା ଆନ୍ଦୋ-ଳନ । ଏହି ରାଷ୍ଟ୍ରୀୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସ୍ୱର ଅଧିକାଂଶ ରୂପକ ଏବଂ ଏକାଂକୀରେ ଶୁଣାଯାଏ । ନାରାୟଣ ଶାସ୍ତ୍ରୀଙ୍କର ''ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଯଜ୍ଞାହୁତି''ରେ ୧୯୪୨ ମସିହାର ଅଗଷ୍ଟ ବିପ୍ଳବ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଛି । ପଣ୍ଡିତ କ୍ଷମା ରାଓଙ୍କ ଏକାଂକୀ ''କଣ୍ଟକବିପାକ''ରେ ସତ୍ୟାଗ୍ରହର ସ୍ୱରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂସ୍କୃତରେ ପ୍ରାଚୀନ ପ୍ରହସନକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ କେତେକ ବ୍ୟଙ୍ଗ ନାଟିକା ମଧ୍ୟ ଲେଖାଯାଇଛି । ଏହି ବ୍ୟଙ୍ଗନାଟିକା ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି ସାମାଜିକ, ପୌରାଣିକ ଏବଂ ଚରିତବିଷୟକ ପ୍ରେକ୍ଷକାବ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ । ଆଧୁନିକ ଏକାଂକୀରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ବ୍ୟଙ୍ଗ ନାଟିକାର ସ୍ୱର ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟତର । ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ଆମେ କେ. ଆର୍. ନାୟାରଙ୍କ ''ଆଳସ୍ୟ କମୀୟମ୍,'' ଭେଙ୍କଟାଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ ''ଅମର୍ଷ ମହିମା'', କେ. କମଳାଙ୍କ ''ଅନ୍ତ୍ୟେଷ୍ଟି ସଂସ୍କାର,'' ମୋତିଲାଲ ବିମଳକୃଷ୍ଣଙ୍କ ''ରଥରଜ୍ଜୁ,'' ରବିଠାକୁରଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ବଙ୍ଗଳା ଏକାଙ୍କୀ ସଂସ୍କୃତରେ ଅନୁବାଦ କରାଯାଇଛି ।

ଇଂରାଜୀ ଭାଷା ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ରଖିବା ପରେ ବିଶେଷତଃ ଇଂରେଜମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ଭାରତର ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ସମସ୍ୟାବଳୀରେ ଯଥେଷ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦେଖାଦେଲା । ଠିକ୍ ସେହି ଅନୁସାରେ ଏକାଂକୀ ମଧ୍ୟ ରୂପନେଲା । ଆଧୁନିକ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କିକାକାରଗଣ ପଦ୍ୟାତ୍ମକ ଶୈଳୀକୁ ପରିହାର କରି ନୂତନ ଶୈଳୀକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେଲେ । ପତ୍ର-ପତ୍ରିକା, ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରମାନ ଏହି ନୂତନ ଶୈଳୀର ଏକାଙ୍କୀକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଲେ ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏକାଙ୍କୀ :

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏକାଙ୍କୀକାର ଆଦିମ ରୂପ ପ୍ରାୟ ୧୦ମ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଦେଖାଯାଏ । ଏହାର ସ୍ୱରୂପ ନୀତିଧର୍ମମୂଳକ । ଆମେ ସାଧାରଣତଃ ଏହି ସମୟରେ ମିରାକିଲସ୍ ଏବଂ ମୋରାଲିଟିଲ୍-ଏଇ ଦୁଇଶ୍ରେଣୀର ଏକାଂକୀ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏକାଂକୀର ଏହି ଅବିକଶିତ କଳେବର ମଧ୍ୟରେ କିଛି ଚିତ୍ତ ଆକର୍ଷଣକାରୀ ଗଳ୍ପ କିମ୍ବା ଇସାଇ ସନ୍ଥମାନଙ୍କ ନୀତିଧର୍ମ ଉପଦେଶମୂଳକ ଆଖ୍ୟାନ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏସବୁର ପ୍ରାଥମିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ଧର୍ମପ୍ରଚାର । କିନ୍ତୁ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଲୋକ-ମାନଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଆମେ 'ଇଣ୍ଟରଲୁଡ୍ସ'କୁ ଦେଖୁ । ଏହା ଭିତରେ ଆମେ ଏକାଂକୀର କିଛିଟା ବିକଶିତ ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ । ସର୍ବାଧିକ ତିନୋଟି ଚରିତ୍ର ଅଭିନୀତ ଏହି ଏକାଂକୀରେ ମଧ୍ୟ ଆଧାତ୍ମିକ ଉପଦେଶାବଳୀ ବା ଆଖ୍ୟାନ

ବସ୍ତୁର ରୂପରେଖ ଦେଖାଯାଏ ।

''ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକାଂକିକାର ଉତ୍ସ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହେଲେ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ଚତୁର୍ଥ ଶତକକୁ ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କରିବାକୁ ପଡେ । ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ଖ୍ରୀ.ପୂ. ଚତୁର୍ଥ ଶତକରେ 'Satyr Play' ନାମକ ଏକପ୍ରକାର କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟକର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା । ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜିକ ନାଟକର ଅଭିନୟ ପରେ ହାଲ୍‌କା ମନୋରଞ୍ଜନ ନିମନ୍ତେ ଏ ଧରଣର ନାଟକ ଅଭିନୟ କରାଯାଉଥିଲା । ତେବେ ସଠିକ ଭାବେ ଗ୍ରୀସ୍ ଅଭିନୀତ ''Satyr Play'' ଗୁଡିକୁ ଆଧୁନିକ ଏକାଂକିକା (One-Act Play)ର ପୂର୍ବ ସୂରୀଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇନପାରେ । ମୋଟ ଉପରେ ଏ ଉଭୟ ସୃଷ୍ଟିର ମୂଳରେ ଯେ ଗୋଟିଏ ମନୋଭାବ, ଏହି ସମ୍ଭାବନାକୁ ଏଡାଇ ଦିଆଯାଇପାରେନା । ସେ ମନୋଭାବଟି ହେଲା-ଦର୍ଶକମାନଙ୍କର ଦୀର୍ଘ ସମୟ ବ୍ୟାପୀ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଉପଭୋଗ କରିବାର ଅସାମର୍ଥ୍ୟ ବା ଅନିଚ୍ଛା । ଇସ୍କାଇଲାସ୍‌ଙ୍କର 'Oresteia' କିମ୍ବା ସଫୋକ୍ଲିସ୍‌ଙ୍କର 'King Audipus' ଦୀର୍ଘ ନାଟକ ନୁହେଁ । ତେବେ ଏହାଠାରୁ ବି ଆହୁରି କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟକ ପାଇଁ ଦର୍ଶକଙ୍କର ଆକୃତି ଥିଲା । ହୁଏତ ଏହା ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ଚାହିଦା'' (ଓଡ଼ିଆ ଏକାଂକିକା; ଧରା ଓ ଧାରା : ପୃ ୧୯ ।୨୦) ।

ମିଷ୍ଟ୍ରି ଏବଂ ମିରାକ୍‌ଲ ପ୍ଲେ ଭିନ୍ନ ୧୫ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ'ରେ ଆମେ ଏକାଂକିକାର ଆଦିମ ସ୍ୱରୂପକୁ ଦେଖିଥାଉ । ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ'ର କାହାଣୀ ରୂପକ-ଧର୍ମୀ । ଏହାର ଆଖ୍ୟାନ ଭାଗ ଏଥର ଆଉ ବାଇବେଲ୍‌ରୁ ନଆସି ଆସିଲା ସମାଜରୁ । ଏହାର ଚରିତ୍ରଗୁଡିକ ହେଲେ ମାନବୀୟ ଗୁଣାବଳୀ ଅର୍ଥାତ୍ ସତ୍ୟ, ଧର୍ମ, ନ୍ୟାୟ, ଦୟା, କ୍ଷମା, ଲୋଭ, ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । 'ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ'ର ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁର, ଅନ୍ତସ୍ଥଳରେ ରହିଲା ସେହି ନୀତି ଉପଦେଶର ଝଲକ । ଏକ ସଫଳ 'ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ' ଭାବରେ ଆମେ 'Everyman' ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ, ଯାହାର ସମୟସୀମା ପ୍ରାୟ ଏକଘଣ୍ଟା ଭିତରେ । ଏହି ଏକାଂକୀରେ ଏଭ୍ରିମ୍ୟାନ୍ ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟ, ମୃତ୍ୟୁ, ଜ୍ଞାନ ଭଳି ଏକ ଏକ ଚରିତ୍ର । ଏ ଧରଣର ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମାନବୀୟ ଗୁଣାବଳୀ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଚରିତ୍ର ।

ସମୟ ଅନୁସାରେ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପରେ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସିଛି । ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଉ, 'ଇଣ୍ଟରଲୁଡ୍'କୁ ସମାଲୋଚକ ଆର୍. ଜେ. ରିଜ୍ ଏହାର ସମୟ ୨୦ ମିନିଟ୍‌ରୁ ଅଧଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରିଛନ୍ତି । ଜନ ବେଲ ଏବଂ ଜନ ହୋଲ୍‌ଡ ଉଭୟ ସ୍ରଷ୍ଟା 'ଇଣ୍ଟରଲୁଡ୍' ରଚନାରେ ବେଶ୍ ପ୍ରସିଦ୍ଧି

ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ବର୍ତ୍ତମାନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମେ ଦେଖିଲେ ମିଷ୍ଟ୍ରି ପ୍ଲେ, ମିରାକଲ୍ ପ୍ଲେ, ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ ଏବଂ ଇଣ୍ଟରଲୁଡ୍ । ଏକାଙ୍କିକାର କେତେକ ଲକ୍ଷଣ ଏଗୁଡିକରେ ଦେଖା-ଯାଉଥିଲେ ହେଁ ଏଗୁଡିକୁ ଆମେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକା କହିପାରିବାନି । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଆଉ ଏକପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟକୃତି ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା । ଏହାର ସମୟ ଷୋଡଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗ ଏବଂ ସପ୍ତଦଶ ଶତକର ଆରମ୍ଭ ଭାଗ । ପ୍ରହସନର କିଛିଟା ଧର୍ମ ଏଥିରେ ଦେଖାଗଲା । ଖ୍ରୀଷ୍ଟମାସ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ପର୍ବପର୍ବାଣିରେ ଏଗୁଡିକ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ତାହା ପୁଣି ଖୋଲା ସ୍ଥାନରେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଅନେକ ପ୍ରହସନ ଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟକୃତି ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲା ।

ଉନବିଂଶ, ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ୟୁରୋପ ମହାଦେଶରେ ଏକପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହାକୁ Little Theatre movement କୁହା-ଗଲା । ଏହା ପ୍ୟାରିସ୍‌ରେ ୧୮୮୭, ୧୮୯୩, ୧୯୧୪ରେ ବର୍ଲିନରେ ୧୮୮୯ରେ, ଲଣ୍ଡନରେ ୧୮୯୧ ରେ, ଡବଲିନ୍‌ରେ ୧୯୦୪ରେ ଚିକାଗୋରେ ୧୯୦୬ରେ ଆରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହି ଲିଟଲ ଥିଏଟର ପ୍ରୀତିଭୋଜନ ସମୟରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଭୋଜନ ପୂର୍ବରୁ ଅପେକ୍ଷା କରିଥିବା ଅତିଥିଗଣଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏଗୁଡ଼ିକ ଅଭିପ୍ରେତ ଥିଲା । ପ୍ରତୀକ୍ଷା କରିଥିବା ଅତିଥି ବା ଜନସମୂହଙ୍କ ବୋଝ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ହାଲ୍‌କା କରିବା ପାଇଁ ଏହି ଛୋଟ ନାଟକ ମଧ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ଦର୍ଶକର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବା । ମୂଳନାଟକ ଦେଖିବା ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନେ ଧୀରେ ଧୀରେ ଆସୁଥିଲେ । ତେଣୁ ଅଧିକ ଦର୍ଶକ ଆସିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କିଛି ସମୟ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡୁଥିଲା । ଏହି କ୍ଲାନ୍ତିକର ପ୍ରତୀକ୍ଷାକୁ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା ଛୋଟ ନାଟକ । ଫଳତଃ ବିଳମ୍ବରେ ଆସିଥିବା ଦର୍ଶକଟି ମୂଳନାଟକ ଦେଖିବାରୁ ବଞ୍ଚିତ ହେଉନଥିଲା । ଏହି ଛୋଟ ନାଟକ'କୁ 'କର୍ଟେନ ରେଜର' (Curtain Raiser) କୁହାଗଲା । ଏଥିରେ ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ର ରହିଲେ । କିଛି ସଂଳାପ ରହିଲା । ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ଦର୍ଶକଙ୍କର ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୋଇପାରିଲା । ବୋଧହୁଏ ଏଇଠୁ ଜନ୍ମ ନେଲା ଏକାଙ୍କିକା । ଏହାକୁ ସମୃଦ୍ଧ କଲେ ଜେ. ଏନ୍. ବେରି, ବର୍ଣ୍ଣାଡ଼ ଶ, ହପ୍‌ଟମେନ୍, ମୋଲିୟର, ଇବସନ୍, ଚେଖଭ୍, ଗର୍କୀ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ରଷ୍ଟାଗଣ ।

''ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁସବୁ Mystery, Miracle, Morality ଏବଂ Interlude plays ଲେଖାହେଉଥିଲା, ସେସବୁ ଏକ

ଅଙ୍କରେ ସମାପ୍ତ ହେଉଥିଲା । ୟୁରୋପ ମହାଦେଶର ଜର୍ମାନୀ ଦେଶରେ ସମ୍ଭବତଃ ପ୍ରଥମ ଏକାଙ୍କିକା ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ନାଟ୍ୟକାର ଓ ସମାଲୋଚକ ଲେସିଙ୍ଗ (Lessing)ଙ୍କ ରଚିତ 'ଦି ଜୁସ୍' (Die Juden) ୧୭୫୫ ପ୍ରକାଶିତ ୟୁରୋପୀୟ ଭାଷାରେ ରଚିତ ପ୍ରଥମ ଏକାଙ୍କିକା ଭାବରେ ସମ୍ମାନିତ ''।

(ସାହିତ୍ୟର ସୂଚୀପତ୍ର : ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ-ପୃ-୫୫ ।୫୬) ।

ଲିଟଲି ଥିଏଟରକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ୟୁରୋପ ମହାଦେଶରେ ଯେଉଁ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ିଉଠିଲା, ତାକୁ କୁହାଗଲା 'Community Theatre'। ଗ୍ରାମ, ସହରର ସୌଖୀନ ଗୋଷ୍ଠୀ, ସ୍କୁଲ, କଲେଜ, ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ଏହି ଛୋଟ ନାଟକ ଅଭିନୀତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏହି ଲିଟର ଥିଏଟର ବା କମ୍ୟୁନିଟି ଥିଏଟର ପ୍ୟାରିସ୍‌ରେ Theatre Fibre, ବର୍ଲିନରେ Frei Buhne, ଲଣ୍ଡନରେ Independent Theatre, ବର୍ଲିନରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ Little Theatre ଏବଂ ଚିକାଗୋରେ New Theatre ନାମରେ ପରିଚିତ ହେଲା ।

ୟୁରୋପ ଏବଂ ଆମେରିକାରେ ଏହି ଏକାଙ୍କିକା ବିକାଶପଥରେ ଆଗେଇ ଚାଲିଲା । ୧୯୧୮ ମସିହାଠାରୁ ଭିଲେଜ ଡ୍ରାମା ସୋସାଇଟି କ୍ରମାଗତ ଭାବରେ ଏକାଙ୍କିକା ଅଭିନୟ ଜାରି ରଖିଲେ । ଏହି ସଂସ୍ଥା ଆନୁକୂଲ୍ୟରେ ପ୍ରତିବର୍ଷ ଏକାଙ୍କିକା ପ୍ରତିଯୋଗିତାମାନ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା; ମାତ୍ର ଏହି ସଂସ୍ଥା ୧୯୩୧ରେ 'ବ୍ରିଟିଶ ଡ୍ରାମା ଲିଗ୍' ସହ ମିଶିଲା । ତା ପରଠାରୁ ଏକାଙ୍କିକା ରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରଭୂତ ଉନ୍ନତି ସାଧିତ ହୋଇଛି । ବିଖ୍ୟାତ ଏକାଙ୍କିକାକାରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଆମେ ଜନ ଗଲସ- ଓର୍ଦ୍ଦି, ଜେ. ଏମ୍. ସିନ୍‌ଜ, ଆଲଫ୍ରେଡ୍ ନୋଏସ୍, ଜେ. ଏମ୍. ବାରି, ଓ'-ନିଲ ପ୍ରଭୃତିଙ୍କୁ ଦେଖୁ । ରେଡ଼ିଓ ଏବଂ ଟେଲିଭିଜନ୍ ଏକାଂକିକାର ସୀମାରେଖାକୁ ଆହୁରି ବ୍ୟାପକ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କଲା ।

ସଂସ୍କୃତ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏକାଂକୀର ତୁଳନା :

ନାଟକଠାରୁ ଏକାଂକୀ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବରେ ଭିନ୍ନ, ଏଥିରେ କୌଣସି ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଏକାଂକୀର ଆଧୁନିକତମ ସ୍ୱରୂପ ଭିତରେ ଆମେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଲେ ତିନୋଟି ଜିନିଷ ଅର୍ଥାତ୍ କରୁଣରସର ଆଧିକ୍ୟ, ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ମନୋବିଜ୍ଞାନ । ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀରେ ଆମେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ମନୋବିଜ୍ଞାନ ଯେ ଦୁଇଟି ବିଭବକୁ ଖୋଜିବସିଲେ ହତାଶ ହେବା । ଏହା ମଧ ଆମେ କହିପାରିବା ନାହିଁ ଯେ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ମନେବିଜ୍ଞାନ ନାହିଁ ବୋଲି । ସିଧାସଳଖ ନହେଲେ ବି କେତେକ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ଏହି ଉଭୟ ବିଭବର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ସ୍ୱର ଶୁଣାଯାଏ ।

ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ମୃଚ୍ଛକଟିକ, ମୁଦ୍ରାରାକ୍ଷସ, ରତ୍ନାବଳୀ ଆଦି ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇ-ପାରେ । ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀରେ ଏହାର ସ୍ୱର ସେତେଟା ସ୍ପଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ତେବେ 'ଅଙ୍କ' ଏବଂ 'ବ୍ୟାୟୋଗ'ରେ ଏହାର ସ୍ୱର ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟତର । ଏହି ଚିତ୍ତସଘଂର୍ଷ ବା ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଏକ ସଫଳ ଉଦାହରଣ ହେଉଛି 'ଜୟପରାଜୟ' ଏକାଂକୀ ।

ସଂସ୍କୃତର 'ଉତ୍ସୃଷ୍ଟିକାଙ୍କ'କୁ ଆଧୁନିକ ଏକାଂକୀ ସହିତ ତୁଳନା କରାଯାଇ-ପାରେ । ବ୍ୟାୟୋଗରେ ମାନସିକ ସଘଂର୍ଷ ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସ୍ୱରୂପକୁ ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଅବଶ୍ୟ ଆଂଶିକଭାବେ ଅନ୍ତସଘଂର୍ଷ ଏଥିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଦାୟୀ ଆମ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକିକାକାରମାନଙ୍କ ଉଦାସୀନ ମନୋଭାବ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକ ବା ଏକାଂକିକାର ପ୍ରଭାବରେ ଆମର ପ୍ରାଚ୍ୟ ବା ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ ନାଟକରୁ ନାନ୍ଦୀ, ମଙ୍ଗଳାଚରଣ, ପ୍ରସ୍ତାବନା ଆଦି କ୍ରମେ ଉଠିଯାଇଛି । ବିଶ୍ୱର ନାଟକୀୟ ପାଣିପାଗ ସହିତ ନିଜକୁ ସମକକ୍ଷ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏଭଳି ମନୋଭାବ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ।

ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକ ଥିଲା ରସପ୍ରଧାନ । ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ଥିଲା ଏଥିରେ ବଡ଼ କଥା । କିନ୍ତୁ ଆଜିକାଲି ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ପ୍ରତି ଆଦୌ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉନାହିଁ । ପ୍ରତିବଦଳରେ ଆଜି ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ, ସଂଳାପ, ଘଟଣା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଛି । ନାଟକର ପରିଣାମ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚିନ୍ତାକଲେ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟକ ଥିଲା ସୁଖାନ୍ତ ବା ମିଳନାନ୍ତକ; କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇଛି । ଏସବୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ମୂଳରେ ରହିଛି ବିଶ୍ୱରେ ନାଟ୍ୟ ପାଣିପାଗ । ଆଜିକାଲି ନାଟକର ବ୍ୟାବହାରିକ ମନୋବୃତ୍ତି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଛି । ଫଳତଃ ଏହାର ସାହିତ୍ୟିକ ଦିଗଟି ପ୍ରତି ଅବହେଳା ପ୍ରଦର୍ଶନ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ରେଡ଼ିଓ ଏବଂ ଟେଲିଭିଜନ ପ୍ରସାର ଫଳରେ ବଡ଼ ନାଟକ ଲେଖା କମିଗଲା ଏବଂ ତା'ର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କଲା ଲଘୁନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଏକାଂକିକାର ଭାଣ, ପ୍ରହସନ, ଅଙ୍କ, ବିଥି, ବ୍ୟାୟୋଗ ଆଦି ରୂପ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥିଲା । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ତାହାର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କଲା ସାମାଜିକ, ମନୋ-ବୈଜ୍ଞାନିକ, ଉଦ୍ଭଟ ସମସ୍ୟାମୂଳକ, ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଆଦି ଏକାଂକିକା । ସମୟ ଅନୁସାରେ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ତା'ର ସାଧନଭଙ୍ଗୀରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ, ତାକୁ ଅନେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଅନୁସରଣ ବୋଲି ମନେକରିଥାନ୍ତି; ମାତ୍ର ବାସ୍ତବରେ ତାହା ଏକ ନବୀକରଣ । କୌଣସି ଦେଶର ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ଥିବା ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ ।

ଏକାଂକୀର ବସ୍ତୁ (matter) ର କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟେ ନାହିଁ । କେବଳ ଏହାର ବାହ୍ୟରୂପରେ ଯାହା କିଛି ନବୀକରଣ ଘଟିଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ old wine in new bottle ନ୍ୟାୟରେ ପୁରୁଣା ଆଦର୍ଶ ଉପରେ ନୂତନତ୍ୱର ବୋଳ ଦିଆଯାଇ-ଥାଏ । ଯେମିତି ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ମାଟି, ଲୁହା, ସୁନା ଆଦି ରହିଥାଏ । ଆବ-ଶ୍ୟକତା ଅନୁସାରେ ଚାହିଦାକୁ ଚାହିଁ କୁମ୍ଭକାର, ଲୌହକାର ଏବଂ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣକାର ତାକୁ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ରୂପ ଦେଇଥାଏ । ଏଠାରେ ଆମେ ସେହି ଅଭିନବ ପରିପାଟୀକୁ 'ଗ୍ରନ୍ଥନ କୌଶଳ'ର ଅଭିନବତା ବୋଲି କହିପାରିବା । ବିଶ୍ୱଯୁଦ୍ଧ ଏବଂ ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଳବ ପରେ ପରେ ସାହିତ୍ୟ ରାଜ୍ୟରେ ଏକ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ନାଟ୍ୟ-ସାମ୍ରାଜ୍ୟରେ ଏଇଟି ଅଧିକ ମାତ୍ରାରେ ପ୍ରସାରଲାଭ କରିଛି । ନୂଆ ନୂଆ ଚିନ୍ତାଧାରା ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛି । ଭାବର ଆଦାନପ୍ରଦାନ ଏବଂ ଅନୁବାଦ ଦ୍ୱାରା ଏହି ଉନ୍ନତି ସାଧିତ ହୋଇଛି ।

ଇଂରାଜୀ ଏବଂ ବଙ୍ଗଳାର ଭଲ ଭଲ ନାଟକ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକା ସଂସ୍କୃତରେ ଅନୁବାଦ ହେବା ଦ୍ୱାରା କେବଳ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକିକା ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇନାହିଁ; ପରନ୍ତୁ ଏହାର ଭାଷା ଏବଂ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ବହୁ ବିଦେଶୀ ଶବ୍ଦ ମଧ୍ୟ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ ଭିତରକୁ ପଶିଆସିଛି । ଏହି ଅଭିନବ ଶୈଳୀର ଏକାଂକୀ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକପ୍ରକାର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାଧନ କରିଛି । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭାବନାର ଅନୁକରଣ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏକାଂକୀ ଜଗତ ଯେ ଅନ୍ତଃସାରଶୂନ୍ୟ ହୋଇପଡ଼ିବ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ତେଣୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାଚେତନାକୁ ଆଖି-ଆଗରେ ରଖି ଆମ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ ନିଜର ପ୍ରାଚୀନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ଚିନ୍ତାଧାରାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ବା ନବୀକରଣ କରିବା ଉଚିତ । ସମୟୋପଯୋଗୀ ପଦକ୍ଷେପ ନନେଲେ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ ପଛରେ ପଡ଼ିଯିବ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଜଣେ ଡଚ୍ ସମାଲୋଚକ ପଲ୍ ଷ୍ଟର୍ମ (Paul Storm) କହନ୍ତି–''ୟୁରୋପୀୟ ସଂସ୍କୃତିକୁ କେବଳ ଅନୁକରଣ କଲେ ଭାରତୀୟ ନାଟକ କେବେ ଆଗେଇପାରିବ ନାହିଁ । ସବୁଠାରୁ ଭଲ, ନିଜସ୍ୱ କଳାକୁ ସମୟ ଅନୁଯାୟୀ ଆଧୁନିକୀକରଣ କରିବା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶୈଳୀ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ଉପାଦାନରେ କିଛିଟା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆବଶ୍ୟକ । ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ ଏବଂ ମଞ୍ଚସଜ୍ଜାରେ ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଦରକାର ।''

(Sanskrit Rang Annual, III, (Madras)

ସଂସ୍କୃତ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ :

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱରେ କିଛିଟା ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ଉଭୟର ଉତ୍ପତ୍ତି, ବିକାଶ ଏବଂ ତତ୍ତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନଗାମୀ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ଅନୁଯାୟୀ ଆମେ ସାଧାରଣତଃ ବସ୍ତୁ, ନାୟକ ଏବଂ ରସ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥାଉ । ଏହି ତିନୋଟି ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଆଧାର କରି ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ଗଢ଼ିଉଠିଛି । କିନ୍ତୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ଛ'ଟି ତତ୍ତ୍ୱ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ ଯଥା-ବସ୍ତୁ, ପାତ୍ର, କଥୋପକଥନ, ଦେଶକାଳ, ଶୈଳୀ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଉଭୟ ତତ୍ତ୍ୱରେ କିଛି ସାମ୍ୟ ଏବଂ ବୈଷମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ବସ୍ତୁ : କୌଣସି ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଘଟଣା ବା କାହାଣୀକୁ ଆଧାର କରି ନାଟକ ରଚନା କରାଯାଇଥାଏ । ଜନଜୀବନର କୌଣସି ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଘଟଣା ଯେତେବେଳେ କଳ୍ପନା ସହିତ ସଜୀବ ହୋଇଉଠେ, ତାହା ନାଟକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ହୁଏ ।

ପାତ୍ର : ଯାହାଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ ହୁଏ ବା କାର୍ଯ୍ୟ ସଂପାଦନ ହୋଇଯାଏ, ତାକୁ ପାତ୍ର କୁହାଯାଏ । ପାତ୍ର ହିଁ ନାଟକର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ।

କଥୋପକଥନ : ନାଟକରେ ପାତ୍ରମାନଙ୍କ ସମ୍ଭାଷଣକୁ କଥୋପକଥନ ବା ବାର୍ତ୍ତାଳାପ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ଅନ୍ୟନାମ ସଂଳାପ ।

ଦେଶକାଳ : ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକ ଲେଖିଲାବେଳେ ଦେଶକାଳ ବାତାବରଣ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥାଏ । ତା' ନହେଲେ ଏହା ଏକ ଅବାଞ୍ଛିତ ସୃଷ୍ଟିରେ ପରିଣତ ହୋଇଥାଏ । ସମୟ ଅନୁଯାୟୀ ଯୁଗରୁଚିକୁ ଚାହିଁ ଅଭିନେତା ଅଭିନେତ୍ରୀଗଣ ବେଶପୋଷାକ ପିନ୍ଧିଥାନ୍ତି ।

ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ : ଲେଖକ ନିଜ କୃତିରେ ନିଜର ବିଚାରଧାରାକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇଥାଏ । ନାଟକ ଭିତରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଜୀବନଦର୍ଶନ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରହିଥାଏ । ନିଜର ଭାବଧାରାକୁ ନାଟ୍ୟକାର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀଙ୍କ ମୁହଁରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଇଥାଏ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ଅନେକ ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ବସ୍ତୁତତ୍ତ୍ୱ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ବସ୍ତୁତତ୍ତ୍ୱ ସହିତ ସମତା ରକ୍ଷା କରେ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଦ୍ୱିତୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଲା-'ନାୟକ' । ଏଥିରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର ଦେଶକାଳ, କଥୋପକଥନ ଆଦି ଆସିଯାଉଛି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ତୃତୀୟ ତତ୍ତ୍ୱ ହେଲା-ରସ ନିଷ୍ପତ୍ତି । ପ୍ରାଚ୍ୟ କାବ୍ୟ ପରମ୍ପରାରେ ରସ ନିଷ୍ପତ୍ତି ଏକ ବଡ଼ ବିଭବ । ଏଥିପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ପରମ୍ପରାରେ ଏହା ଅବହେଳିତ ।

ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟ ସଂରଚନାରେ ଆହୁରି ତିନିଗୋଟି ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଗୁରୁତ

ଦିଆଯାଇଥାଏ । ସେଗୁଡ଼ିକ ହେଲା-(୧) ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି (୨) ଅବସ୍ଥା (୩) ସନ୍ଧି । ପ୍ରାଚ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସମ୍ବିଧାନ ଅନୁଯାୟୀ ଏହି ବିଭାଗୀକରଣ କରାଯାଇଛି । ଏହି ତିନୋଟି ତତ୍ତ୍ୱର ମଧ ୧୫ ପ୍ରକାର ଭେଦ ରହିଛି ।

ଅର୍ଥ ପ୍ରକୃତି (ବସ୍ତୁତତ୍ତ୍ୱ)	**କାର୍ଯ୍ୟର ଅବସ୍ଥା**	**ସନ୍ଧି**
ବୀଜ	ପ୍ରାରମ୍ଭ	ମୁଖ
ବିନ୍ଦୁ	ପ୍ରଯତ୍ନ	ପ୍ରତିମୁଖ
ପତାକା	ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା (ପ୍ରାପ୍ତି + ଆଶା)	ଗର୍ଭ
ପ୍ରକରୀ	ନିୟତାପ୍ତି	ବିମର୍ଷ
କାର୍ଯ୍ୟ	ଫଳାଗମ	ନିର୍ବହଣ

ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି କଥାବସ୍ତୁର ତତ୍ତ୍ୱକୁ ସୂଚନା ଦେଉଥିବାବେଳେ ସନ୍ଧି ନାଟକ ରଚନାର ବିଭାଗକୁ ସମର୍ଥନ କରୁଛି । ଅବସ୍ଥା କାର୍ଯ୍ୟ ଶୃଙ୍ଖଳାର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥିତିକୁ ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଛି । ୟୁରୋପୀୟ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରବିତ୍‌ମାନେ ଅର୍ଥପ୍ରକୃତି ଏବଂ ସନ୍ଧି ବିଷୟରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ଆଲୋଚନା କରିନାହାନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ଅବସ୍ଥାର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ସେମାନେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଭାବ-ପ୍ରଣୋଦିତ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ମୂଳତତ୍ତ୍ୱରେ କିଛି-ନା-କିଛି ବିରୋଧ ନିଶ୍ଚୟ ରହିବ । ଘଟଣାର ବିରୋଧ ହିଁ ଏହାର କ୍ରମକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରେ । ଘଟଣାକ୍ରମର ଚଢ଼ା-ଉତରା ପ୍ରାୟତଃ ଲାଗିରହିଥାଏ । ଘଟଣାକ୍ରମର ଏହି ବିରୋଧ ବା ସଂଘର୍ଷ ଏକ ପରିଣାମରେ ପହଞ୍ଚିଗଲେ କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶର ପରିସମାପ୍ତି ଘଟେ । ଘଟଣାର ଏହି ପ୍ରଗତିକୁ-(୧) ଆରମ୍ଭ (୨) ବିରୋଧ (୩) ଚରମସୀମା (୪) ନିର୍ଗତି (୫) ସମାପ୍ତି ଆଦି ପାଞ୍ଚ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । 'ଆରମ୍ଭ' ନାୟକଠାରୁ ଏବଂ 'ବିରୋଧ' ପ୍ରତିନାୟକଠାରୁ ହୋଇଥାଏ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଜୟ କାହାର ହେବ, କହିବା ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ ।

ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ସ୍ଥିରୀକୃତ ନାଟକର ପଞ୍ଚ କାର୍ଯ୍ୟଅବସ୍ଥାକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିତ୍‌ମାନେ ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ	ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ
ପ୍ରାରମ୍ଭ	Introduction
ପ୍ରଯତ୍ନ	Rising Action
ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା	Climax
ନିୟତାପ୍ତି	Denoument
ଫଳାଗମ	Catastrophe

ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏବଂ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପ୍ରାୟତଃ ସମାନ । ପ୍ରାଚ୍ୟ ମତ ଅନୁସାରେ ନାଟକ ରଚନାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା- ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମ, ମୋକ୍ଷ ପ୍ରାପ୍ତି ଅର୍ଥାତ୍ ଚତୁଃବର୍ଗ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ଏବଂ ଏହା ସହିତ ରହିଛି ଆନନ୍ଦପ୍ରାପ୍ତି । ନାଟକର କାର୍ଯ୍ୟ ବ୍ୟାପାର ସମ୍ପର୍କୀୟ ଯେଉଁ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଅବସ୍ଥାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି, ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚିନ୍ତାକଲେ ଏଥିରେ କିଛିଟା ଭିନ୍ନତା ଦେଖାଯାଏ । ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାକୁ କୁହାଯାଏ 'ପ୍ରାରମ୍ଭ', ଏହା କୌଣସି ଉତ୍କଣ୍ଠିତ ଫଳ ପାଇଁ ହୋଇଥାଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅବସ୍ଥା ହେଲା 'ପ୍ରଯତ୍ନ' । ଉତ୍କଣ୍ଠିତ ଫଳକୁ ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ଏହାର ସୃଷ୍ଟି । ତୃତୀୟ ଅବସ୍ଥା ହେଲା 'ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା', ଅର୍ଥାତ୍ ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ବା ଲାଭର ଆଶା । ଚତୁର୍ଥ ଅବସ୍ଥା ହେଲା 'ନିୟତାପ୍ତି' । ଏହା ଫଳପ୍ରାପ୍ତିର ମାର୍ଗକୁ ବାଧାଶୂନ୍ୟ କରିଥାଏ । ପଞ୍ଚମ ଅବସ୍ଥା ହେଲା 'ଫଳାଗମ' । ଅର୍ଥାତ୍ ଫଳର ପ୍ରାପ୍ତିକୁ ହିଁ ଫଳାଗମ କୁହାଯାଏ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ସମସ୍ତ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକ ଲଘୁନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକାରେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ପାଇଁ ଯେଉଁ ନୀତି-ନିୟମ ରହିଛି, ଲଘୁ ରୂପକ ବା ଲଘୁନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା ପାଇଁ ଏହି ନିୟମକୁ କମ୍ ବେଶି କରାଯାଇପାରେ । ଏହା ହେଲା ପ୍ରାଚ୍ୟମତବାଦୀ ଗୋଷ୍ଠୀଙ୍କର । କିନ୍ତୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମତବାଦୀଗୋଷ୍ଠୀ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ନାଟକଠାରୁ ଏକ ଭିନ୍ନ କଳା ବା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କଳା ଭାବରେ ବିଚାର କରିଛନ୍ତି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମତ ଅନୁଯାୟୀ ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ବା ନାଟକ, ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଏବଂ ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ବିଶେଷ ଭାବସତ୍ୟ ବା ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ ।

(କ) ସଂସ୍କୃତ ରୂପକ ବା ନାଟକର ନାୟକ ହେଉଛି ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ ଏବଂ ଉଚ୍ଚ- ବଂଶଜ । ନାୟକର ବର୍ଗୀକରଣ ଅନୁଯାୟୀ ଆମେ ଏହାକୁ ଉଦାତ୍ତ, ଉଦ୍ଧତ ଏବଂ ପ୍ରଶାନ୍ତ ବା ଲଳିତ ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରିଥାଉ । ଆଧୁନିକ ନାଟକର ନାୟକ ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣସମ୍ପନ୍ନ ହୋଇପାରେ, ନହୋଇ ବି ପାରେ । ସେ ଉଚ୍ଚବଂଶଜ ବା ସଦ୍‌ବଂଶଜ ହେବାକୁ ଯେ ବାଧ୍ୟ, ସେମିତି କିଛି ଧରାବନ୍ଧା ନିୟମ ନାହିଁ । ସାମାନ୍ୟ ନିମ୍ନବର୍ଗର ଯେକୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟ ନାୟକ ପଦବୀକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇପାରେ । ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନର କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦିଗ ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

(ଖ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ରସ ନିଷ୍ପତ୍ତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରାଯାଇଛି ।

ଅର୍ଥାତ୍ ରସର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ନାଟକରେ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ରସ ଅତି ଗୌଣ ହୋଇଯାଇଛି । ଏଠାରେ ମନୋବିଜ୍ଞାନ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଅର୍ଥାତ୍ ରସ ତୁଳନାରେ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ମନୋବିଜ୍ଞାନର ପ୍ରଭୃତ୍ୱକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଛି । ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ସିଧାସଳଖ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣକୁ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯାଇଛି ।

(ଗ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ଅପେକ୍ଷା ଚାରିତ୍ରିକ ମହନୀୟତାକୁ ଅଧିକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କରାଯାଇଥାଏ । ସତ୍ୟ ଏବଂ ନ୍ୟାୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ ସମ୍ପଦ । ତେଣୁ ଚରିତ୍ର-ଚିତ୍ରଣ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଏକ ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ । ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ଚାରିତ୍ରିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଇଁ ଅବସର ନଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ସୀମିତତା, ଚରିତ୍ରର ଆକସ୍ମିକତା, ଚରିତ୍ରର ତୀବ୍ର ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପରେଖ ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ ।

(ଘ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ଦୁଃଖପୂର୍ଣ୍ଣ ଘଟଣା ବା ଦୁଃଖଦ ଦୃଶ୍ୟର ପ୍ରଦର୍ଶନକୁ ବାଦ୍ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅର୍ଥାତ୍ ଟ୍ରାଜିକ ସିନ୍ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏନି । ଆଧୁନିକ ନାଟକ ପାଇଁ ସେମିତି କିଛି ଧରାବନ୍ଧା ନିୟମ ନାହିଁ । ତେବେ ଦୁଃଖଦାୟକ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଦୁଃଖଦ ପରିଣତି ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଏକ ବିଶେଷ ଗୁଣ । ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ଉଭୟ ସୁଖାତ୍ମକ ଏବଂ ଦୁଃଖାତ୍ମକ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଘଟଣା ସ୍ଥାନ ନେଇଥାଏ ।

(ଙ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଶେଷ ନିଷ୍ପତ୍ତି ବା ଶେଷ ସମ୍ବାଦ ହେଉଛି ଆଦର୍ଶ ବାଦର ପରିପ୍ରଚାର । ହେଲେ ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକାର ଶେଷ ସନ୍ଦେଶ ହେଉଛି ଯଥାର୍ଥବାଦ ।

(ଚ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ସଂଘର୍ଷ କଥାବସ୍ତୁର ମଧ୍ୟଭାଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ତାପରେ ନାୟକର ବିଜୟ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏଥିରେ କ୍ଲାଇମାକ୍ସ ସ୍ଥାନ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇନଥାଏ । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ସଂଘର୍ଷ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉପେକ୍ଷିତ ହୋଇନଥାଏ । ମାତ୍ର ଏକାଙ୍କୀରେ କଥାର ଆବଶ୍ୟକ ଭାବକୁ ଉପେକ୍ଷା କରାଯାଇ ବସ୍ତୁ ଅନୁଯାୟୀ ଆବଶ୍ୟକତା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ ।

(ଛ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଆଧିକ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦିତ ହେଲାବେଳେ ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କୀରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ତୀବ୍ର ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଆଗେଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁର ତୀବ୍ରତା ରହୁଥିବାରୁ ଏହା ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଥାଏ ।

(ଜ) ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବା ରୂପକର ମଞ୍ଚ ବ୍ୟବସ୍ଥା ହେଉଛି ସଙ୍କେତାତ୍ମକ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ମଞ୍ଚ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଢଙ୍ଗର । ଏଥିରେ କଳାତ୍ମକତାର ପ୍ରଲେପ ଦେଖାଯାଏ । ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାର ମଞ୍ଚ ଉଭୟ କଳାତ୍ମକ ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଭାବସମ୍ପନ୍ନ । ତେବେ ଏହା ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

(ଝ) ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ଘଟଣା ଧୀରେ ଧୀରେ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇଥାଏ । ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ଘଟଣାର ନ୍ୟୂନତା ସାଙ୍ଗକୁ କ୍ଷିପ୍ରତା ମଧ୍ୟ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ମାତ୍ର ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବା ରୂପକରେ ଘଟଣା ବିସ୍ତୃତଭାବେ ବିକାଶ-ଲାଭ କରିଥାଏ ।

(ଞ) ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକା ଏକ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ । ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଅନେକ ଅଙ୍କ-ବିଶିଷ୍ଟ ବା ଅନେକ ଦୃଶ୍ୟବିଶିଷ୍ଟ । ଅବଶ୍ୟ ଆଜିକାଲି ଆଧୁନିକ ନାଟକ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କ ଏପରିକି ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଯାଉଛି । ମାତ୍ର ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବା ରୂପକ ଏକ ବା ଏକାଧିକ ଅଙ୍କ ବିଶିଷ୍ଟ ହୋଇଥାଏ ।

କେବଳ ଦେଶକାଳ ଭେଦକୁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ରଖି ଉଭୟ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏକାଂକୀର କିଛି ନୀତିନିୟମରେ ଫରକ୍ ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମୂଳତତ୍ତ୍ୱରେ ଅନେକତ୍ର ସାମ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଉଭୟ ତତ୍ତ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ କେବଳ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଭଳି କେତୋଟି ବିଭବ ପ୍ରାଚୀର ସୃଷ୍ଟି କରିଛି; ମାତ୍ର ଆଧୁନିକ ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀରେ ଆଜି ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ମନୋବିଜ୍ଞାନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଲାଣି । କେତେକ 'ଅଙ୍କ' ଏବଂ 'ବ୍ୟାୟୋଗ' ଏହାର ସଫଳ ଉଦାହରଣ ।

ପରିବର୍ତ୍ତନ ପଥରେ ଆଜି ପାଦଦେଇଛି ସଂସ୍କୃତ ଏକାଂକୀ । ଆଜିକାଲି ଏକାଂକିକା କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଲେଖାଯାଉନାହିଁ, ଏହାର ଆଉ ଗୋଟିଏ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି 'ଲୋକଶିକ୍ଷା' ।

ଏକାଂକିକାର ଜୀବନଚର୍ଯ୍ୟା :

ଏକାଂକିକା ନିଜସ୍ୱ ବୃତ୍ତରେ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ । ନାଟକ ସହିତ ଏହାର ସମ୍ପର୍କ

ରହିପାରେ; ମାତ୍ର ଏହାର ବୃହଦାକାୟ ରୂପ ନାଟକ ନୁହେଁ । ସମସ୍ତ ନାଟକୀୟ ଲକ୍ଷଣ ଗୁଣ ଏଥିରେ ଦେଖାଯାଏ । ତେବେ ଏକାଂକିକାର ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂସାରରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ-

(କ) ଘଟଣାର କ୍ଷିପ୍ରତା (ଖ) ସଂଳାପର କ୍ଷିପ୍ରତା (ଗ) ଲକ୍ଷ୍ୟ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଏକକତା (ଘ) ଉପକରଣର ସ୍ୱଳ୍ପତା (ଚ) ଚରିତ୍ରର ସୀମିତତା ।

ଏକାଂକିକାର ସମୟ :

ଏକାଂକିକାର ସମୟ ସୀମା ନେଇ ନାନା ବାଦବିବାଦ ଦେଖାଯାଏ । ତେଣୁ ଏ ନେଇ ଏକ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସୀମା ନିରୂପଣ କରିବା କଷ୍ଟକର । କେତେକ ସମାଲୋଚକ ଏହି ସମୟ ସୀମାକୁ ଅଧଘଣ୍ଟାରେ, ଆଉ କେତେକ ଏକ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରିଛନ୍ତି । ଫ୍ରାନ୍‌ସର ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଏକାଂକୀ ବା 'କର୍ଟେନଉଜର'ର ସମୟ ସୀମା ଥିଲା ୧୫ ମିନିଟ୍ । ମ୍ୟାସିୟେଟଙ୍କ ମତରେ ଏହା ୨୦ ମିନିଟ୍ ବା ଅତି ବେଶିରେ ଘଣ୍ଟାକ ମଧ୍ୟରେ ହେବା ଉଚିତ । ୟୁରୋପ ମାଟିରେ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କ୍ଷୁଦ୍ର ନାଟିକା ବା ମିଷ୍ଟ୍ରି ପ୍ଲେ, ମୋରାଲିଟି ପ୍ଲେ ଏବଂ ମିରାକଲ୍ ପ୍ଲେ ମଧ୍ୟ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଛୋଟ ଥିଲା । 'ଇଣ୍ଟରଲୁଡ୍'ର ସମୟ ସୀମା ୨୦ ମିନିଟ୍‌ରୁ ଅଧଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ଥିଲା ।

ରେଡ଼ିଓ ଏବଂ ଟେଲିଭିଜନ ଏକାଂକିକାଗୁଡ଼ିକର ସମୟ ମଧ୍ୟ ୨୦ ମିନିଟ୍, ୩୦ ମିନିଟ୍ ବା ୬୦ ମିନିଟ୍ । ଅର୍ଥାତ୍ ୨୦ ମିନିଟ୍‌ରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ଏବଂ ଏକଘଣ୍ଟାରୁ ଅଧିକ ହେବନାହିଁ । ବିଭିନ୍ନ ଜାତୀୟ ଏବଂ ଆନ୍ତର୍ଜାତୀୟ ଏକାଂକିକା ପ୍ରତିଯୋଗିତା ପାଇଁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଉଥିବା ପାଣ୍ଡୁଲିପିଗୁଡ଼ିକର ସମୟ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ଅଧଘଣ୍ଟାରୁ କମ୍ ହେବନାହିଁ କିମ୍ୱା ଘଣ୍ଟାକରୁ ଅଧିକ ହେବନାହିଁ । ତେବେ ଏସବୁକୁ ଦୃଷ୍ଟିରେ ରଖି ଏକାଂକିକାର ସମୟକୁ ଆମେ ୨୦ ମିନିଟ୍‌ରୁ ଏକଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ କରିପାରିବା ।

ଏକାଂକିକାରେ ଘଟଣାକ୍ରମ ଖୁବ୍ ଦ୍ରୁତଗତିରେ ଆଗେଇ ଚାଲିଥାଏ ଏବଂ ପରିଣତି ମଧ୍ୟ ସେହିଭଳି ବ୍ୟଗ୍ର । ବିଶ୍ୱରେ ସବୁ ଦେଶରେ ମଣିଷ ହାତରେ ଆଜି ସମୟ ନାହିଁ । ତେଣୁ ଖୁବ୍ କମ୍ ସମୟ ଭିତରେ ସେ ସବୁକିଛିକୁ ସୀମିତ ରଖିବାକୁ ଚାହେଁ । ସେହି ଅନୁପାତରେ ତାର ଅବସରବିନୋଦନ ବା ମନୋରଞ୍ଜନର ସମୟ ମଧ୍ୟ ସଙ୍କୁଚିତ ହୋଇଆସୁଛି । ଦୀର୍ଘ ନାଟକ ବା ବଡ଼ ସିନେମାଟିଏ ଦେଖିବାକୁ ତା ହାତରେ ସମୟ କିମ୍ୱା ଧୈର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ସେଇଥିପାଇଁ ସବୁଠି ସମସ୍ତଙ୍କର ଆଜି ଏକାଂକିକା ପ୍ରିୟପାତ୍ର ହୋଇପାରିଛି ।

ଏକାଂକିକା ଓ ନାଟକ :

ଏକାଂକିକା ଏବଂ ନାଟକ ଦୁଇଟି ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସୃଷ୍ଟି । ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ କିଛି ସାମ୍ୟ ଏବଂ କିଛି ବୈଷମ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ନାଟକରେ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ଥିଲା-ବେଳେ ଏକାଂକିକାରେ କେବଳ ଜୀବନର ଏକ ବିଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଚିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ । ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରଶସ୍ତ ଏବଂ ଏଥିପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଥାଏ; ମାତ୍ର ଏକାଂକିକାରେ କଥାବସ୍ତୁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଆବେଗମୟ, ତୀବ୍ର ।

(କ) ନାଟକରେ ବହୁ ଚରିତ୍ରର ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ଏକାଂକିକାରେ ସୀମିତ ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଇଥାନ୍ତି । ଅନାବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ରକୁ ଏଥିରେ ବାଦ୍ ଦିଆ-ଯାଇଥାଏ । ଚରିତ୍ର ସଂଖ୍ୟା ୭/୮ରୁ ଅଧିକ ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଚରିତ୍ର-ଗୁଡ଼ିକ ଘଟଣା ସହିତ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବରେ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଥିବା ବିଧେୟ ।

(ଖ) ନାଟକର ସମୟ ସୀମା ଦୁଇଘଣ୍ଟାରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ହୋଇଥିବାବେଳେ ଏକାଂକିକାର ସମୟ ସୀମା ଅଧଘଣ୍ଟାରୁ ଘଣ୍ଟାଏ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ଅବଶ୍ୟ ଆଜିକାଲିର ଆଧୁନିକ ନାଟକର ସମୟ ସୀମା ଘଣ୍ଟାକରୁ ଦେଢ଼ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟକୁ ଖସି ଆସିଲାଣି । ନାଟକର ସମୟ ସୀମା ତେବେ ୩ ଘଣ୍ଟାରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱ ହେବା ଉଚିତ୍ ନୁହେଁ ।

(ଗ) ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁର ପରିସର ବ୍ୟାପକ । ଏଥି ସହିତ ଗୌଣ କଥାବସ୍ତୁ ମଧ ଯୋଡ଼ି ହୋଇଯାଏ; ମାତ୍ର ଏକାଙ୍କିକାରେ କଥାବସ୍ତୁ ସିଧାସଳଖ ଏବଂ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ । ଅନାବଶ୍ୟକ କଥା ଏଥିରେ ନ ଥାଏ ।

(ଘ) ନାଟକରେ ଘଟଣାବେଗ (Action) ମନ୍ଥର ହୋଇଥିଲାବେଳେ ଏକା-ଙ୍କିକାରେ ଏହା ତୀବ୍ର । ଆଖିର ପଲକମାତ୍ରେ ଘଟଣାକ୍ରମ ଏଥିରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥାଏ ।

(ଙ) ନାଟକରେ ଆଦର୍ଶର କଥା ବୁଲେଇ ବଙ୍କେଇ କୁହାଯାଇଥାଏ; ମାତ୍ର ଏକାଂ-କିକାରେ ଏହାକୁ ସିଧାସଳଖ କୁହାଯାଇଥାଏ । ଯଥାସମ୍ଭବ ଏଥିରୁ ଆଦର୍ଶର ବ୍ୟାଖ୍ୟାକୁ ବାଦ୍ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

(ଚ) ନାଟକରେ ଘଟଣା ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ଅଗ୍ରସର ହେଉଥିଲାବେଳେ ଏକାଂକିକାରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନାତ୍ମକ ହୋଇଥାଏ ଏବଂ ତାହା ତୀବ୍ର ବେଗରେ ସଂଘଟିତ ହୋଇଥାଏ ।

(ଛ) ନାଟକର ଅସଲ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବୁଝିବା ପାଇଁ ବା ଶେଷ ପରିଣତି ପାଇଁ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକକୁ ଦୀର୍ଘସମୟ ଧୈର୍ଯ୍ୟର ସହିତ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ମାତ୍ର ଏକାଂଙ୍କିକାର ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକ ଆଖିପିଛୁଳାକେ ସବୁ ବୁଝିଯାଏ । ନାଟକ ଦର୍ଶକକୁ ଧରିରଖିବା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ମାଧମର ଉପଯୋଗିତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଥାଏ, ଯଥା-ସଙ୍ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ପ୍ରହସନଧର୍ମିତା ଆଦି । କିନ୍ତୁ ଏକାଂକିକାରେ ଏସବୁ ଅନାବଶ୍ୟକ ।

(ଜ) ନାଟକର ଉତ୍କଣ୍ଠା ସମୟସାପେକ୍ଷ । ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ଯେକୌଣସି ସ୍ଥଳରେ ଉତ୍କଣ୍ଠାର ଚିତ୍ରଣ ଘଟିଥାଏ । ହେଲେ ଏକାଙ୍କିକାରେ ଏହା ପ୍ରଥମରୁ ଘଟି-ଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାର ଉତ୍କଣ୍ଠା ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାର ଆତ୍ମା ଏବଂ ଅଙ୍ଗ :

ଗୁଣଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକାଙ୍କିକା ଏବଂ ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ନାହିଁ । ଯାହା କିଛି ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ, ତାହା ଆକାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ । ଏକାଙ୍କିକା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଲେଖକଙ୍କୁ କିଛିଟା ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ବିଭାଗ ଓ ଏକାଙ୍କିକାର ଆତ୍ମିକ-ଆଙ୍ଗିକ ବିଭାଗରେ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ଆତ୍ମିକ ବିଭାଗ-(କ) କଥାବସ୍ତୁ (ଖ) ଚରିତ୍ର । ଆଙ୍ଗିକ ବିଭାଗ- (କ) ସଂଳାପ (ଖ) ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ (ଗ) ଐକ୍ୟ (ଘ) ଆଦର୍ଶ (ଙ) ଅଭିନେୟତା (ଚ) ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା ଓ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ।

କଥାବସ୍ତୁ :

ବିନା କଥାବସ୍ତୁରେ ନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା ରଚିତ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କଥାବସ୍ତୁ ବା plot ହେଉଛି ଏକାଙ୍କିକାର ଆତ୍ମାସ୍ୱରୂପ । ଏକାଙ୍କିକାର କଥାବସ୍ତୁ ସୁଖାନ୍ତ ବା ଦୁଃଖାନ୍ତ ହୋଇପାରେ । ତାହା ପୁଣି ପୌରାଣିକ, ଐତିହାସିକ ଏବଂ ସାମାଜିକ ହୋଇପାରେ । ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁ ପୁଣି ରାଜନୈତିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ମନୋ-ବୈଜ୍ଞାନିକ ହୋଇପାରେ । ଏହି କଥାବସ୍ତୁ ପୁଣି କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ, ଐତିହ୍ୟମୂଳକ, ଚରିତମୂଳକ ହୋଇପାରେ ।

କଥାବସ୍ତୁରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ହେଉଛି ବଡ଼ କଥା । କଥାବସ୍ତୁର ଦ୍ରୁତ ସଞ୍ଚରଣ ଘଟୁଥିବାରୁ ଘଟଣାର ବେଗ ତୀବ୍ର ହୋଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁରେ କୌଣସି ଉପକଥାର ସଂଯୋଗ ହୋଇନଥାଏ । ସିଧାସଳଖ କଥାବସ୍ତୁରେ ବିସ୍ମୟ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

ଚରିତ୍ର :

ନାଟକ ଭଳି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଉପରେ ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏକାଂକିକାରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଏବଂ ଯୁଗୋପଯୋଗୀ ହେବା ଉଚିତ । ଚରିତ୍ର ଜୀବନ୍ତ, ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପନ୍ନ ଏବଂ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେବା ବିଧେୟ । ନାଟ୍ୟକାର ଧୂଳିମାଟିର ସଂସାରରୁ ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ । ଏହି ଚରିତ୍ର ଯଥାସମ୍ଭବ ସାମାଜିକ ହେବା ଉଚିତ । ପୁରାଣ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ବଳୟ ଭିତରୁ ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ସଂଗ୍ରହ କରାଯାଇଥାଏ, ସେହି ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ମାନସିକତା ପ୍ରତି ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ପୃଥିବୀ ଭିନ୍ନ ଅନ୍ୟ ସ୍ଥାନରୁ ଯଦି ଚରିତ୍ର ନିର୍ବାଚନ କରାଯାଏ, ସେଥିପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ଏଠାରେ ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକଙ୍କ ରୁଚିବୋଧ, ଗ୍ରହଣଶୀଳତା ବିଚାର କରାଯାଏ ।

ଚରିତ୍ର ପୁଣି ନାଟକର ଅଙ୍ଗସ୍ୱରୂପ । ଚରିତ୍ରର ସଫଳତା ଉପରେ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ନିର୍ଭର କରେ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଡଃ ହେମନ୍ତ କୁମାର ଦାସ କହନ୍ତି-''ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ବାସ୍ତବତା, ନିରପେକ୍ଷତା ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ନାଟକର ସଫଳତା ଅନେକ ନିର୍ଭର କରେ । ଏକାଙ୍କ ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରୀୟ ଚରିତ୍ର ଯେତେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସମ୍ପନ୍ନ ହେବ, ଏକାଙ୍କୀ ସେତେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇପାରିବ । ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକୃତିରେ ସହସା ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇ କୃପଣକୁ ହଠାତ୍ ଦାନୀ କରିଦେବା, ନିଷ୍ଠୁରକୁ ଦୟାବାନ ରୂପେ ଚିତ୍ରଣ କରିବା ଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାର ହୁଏତ କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ହାତତାଳି ପାଇପାରନ୍ତି; ମାତ୍ର ତାହା ଦ୍ୱାରା ଚରିତ୍ରଟି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ । ଚରିତ୍ର ଯେ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ନୁହେଁ; ମାତ୍ର ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୂଚନା ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ଦେବାକୁ ହୋଇ-ଥାଏ । ଏକାଙ୍କ ନାଟକରେ ଏହାର ସୁଯୋଗ କମ୍ ଥିବାରୁ ଏଥିରେ କୌଣସି ପ୍ରକାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟାଇବା ବାଞ୍ଛନୀୟ ନୁହେଁ ।''

ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଚରିତ୍ରର ସତ୍, ବାସ୍ତବତା, ସଙ୍ଗତି ଏବଂ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଆରୋପ କରିଛନ୍ତି । ଚରିତ୍ରର ଏକ ଚିରନ୍ତନୀ ପ୍ରଭାବ ରହିବା ଦରକାର । ଚରିତ୍ର ଦ୍ୱାରା ନାଟକୀୟ ରସ ଉତ୍ପାଦନ ହୋଇଥାଏ; ତେଣୁ ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ନାଟ୍ୟକାର ସତର୍କତାର ସହିତ ଲେଖନୀଚାଳନା କରିଥାଏ । ତେବେ ଚରିତ୍ର ଚିରନ୍ତନୀଭାବ-ସମ୍ପନ୍ନ, ମାନବିକ ଆବେଗସମ୍ପନ୍ନ ହେବା ବିଧେୟ ।

ଆଙ୍ଗିକ ବିଭାଗ

ସଂଳାପ-

ଏକାଙ୍କିକାର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଧର୍ମ ହେଉଛି ଏହାର ସଂଳାପ । ଏହା ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହେବା ଉଚିତ । ପାତ୍ରକୁ ଚାହିଁ ସଂଳାପ ଦେଲେ ନାଟକ ସଫଳ ହୋଇଥାଏ । ପରିସ୍ଥିତି ଓ ପରିବେଶ ଅନେକ ସମୟରେ ପାତ୍ରକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ; ତେଣୁ ସଂଳାପ ରଚନା କଲାବେଳେ ଏହା ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । ସଂଳାପ ଅତି ଦୀର୍ଘ କିମ୍ବା ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର ହେବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ଏକାଙ୍କିକା ମାନବ ଜୀବନର ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଂଶର ଚିତ୍ର ବହନ କରୁଥିବାରୁ, ସଂଳାପ ଉତ୍କଣ୍ଠାପୂର୍ଣ୍ଣ, ଉତ୍ତେଜକ ଓ ଭାବୋଚ୍ଛଳ ହେବା ବିଧେୟ ।

ନାଟକର ସଂଳାପ ବ୍ୟଞ୍ଜନଧର୍ମୀ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହେଉଥିବାବେଳେ ଏକାଙ୍କିକାରେ ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମଟି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ; କାରଣ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ସୀମା ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ । ଏକାଙ୍କିକାର ସଂଳାପ ଯଥା-ସମ୍ଭବ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ହେବା ଉଚିତ । କୌଣସି ପ୍ରକାର ଅନାବଶ୍ୟକ ଶବ୍ଦ ବା ବାକ୍ୟ ଏଥିରେ ରହିବା ସମୀଚୀନ ନୁହେଁ । ସଂଳାପ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ନହେଲେ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଧରିରଖିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏନାହିଁ । ଏକାଙ୍କିକାର ସ୍ୱରୂପ (ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ)କୁ ଚାହିଁ ସଂଳାପ ନିର୍ବାଚନ କରିବା ବିଧେୟ । ଐତିହାସିକ ଏକାଙ୍କିକାର ସଂଳାପ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ହେବା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଯଦି ଅତି ସାଧାରଣ ହୁଏ, ତେବେ ତାହା ଦର୍ଶକଠାରୁ ଦୂରେଇଯାଏ; ତେଣୁ ନାଟକର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ ସଂଳାପର ସ୍ଥିତି ଏବଂ ଗଭୀରତା ଉପରେ ।

ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଚରିତ୍ରର ଭାବ ସତ୍ତା ଫୁଟିଉଠେ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ସଂଳାପର ଭାବଭୂମି ଯେମିତି ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ନରହି ସିଧାସଳଖ ହୁଏ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି-ଦେବାକୁ ପଡ଼ିବ । ସଂଳାପର ରସଘନତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସଫଳତା; ତେଣୁ ସଂଳାପ ଯଥା ସମ୍ଭବ ଏଠାରେ ସୂଚନାଧର୍ମୀ ହେବା ଉଚିତ । ନାଟକୀୟତା ପ୍ରତିପାଦନରେ, ଏକାଙ୍କିକାରେ ଆବେଗମୟତା ଭରିଦେବାରେ ସଂଳାପର ଭୂମିକା ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ :

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବିନା ନାଟକ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ତେଣୁ କୁହାଯାଇଛି- ''No conflict no drama'' । ଏକାଙ୍କିକାର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆବେଗ ସଞ୍ଚାରୀ

ରୂପାୟନରେ । ଏକାଙ୍କିକାର ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ ବା ବିଷୟବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଥାଏ । ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନାଟକରେ ସଂଶୟ, ଉତ୍କଣ୍ଠା ଭରିଦିଏ, କଥାବସ୍ତୁକୁ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ଆଗେଇ ନିଏ ଏବଂ ଏକାଙ୍କିକାର ଗତିବେଗକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ ବିନା ଏକ ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକା ପାଇବା ଅସମ୍ଭବ । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ପୁଣି ଘଟଣା ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ଚରିତ୍ର ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ବହି-ର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ସଫଳତା ଆଣି ଦେଇଥାଏ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାନସିକ ସ୍ତରର । ଭାବ ରାଜ୍ୟରେ ଏହାର ଗତି । ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଭାବନାର ସ୍ପଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳିଥାଏ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦୃଶ୍ୟସାପେକ୍ଷ । ଦୁଇ ପରିସ୍ଥିତିର ବିରୋଧୀ ସଂଘର୍ଷକୁ ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମାଧ୍ୟମରେ ଦେଖିହୁଏ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ କେବଳ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ । ଏହାର ପରିସ୍ଫୁଟନ ପାଇଁ ଆଲୋକ, ସଙ୍ଗୀତ ବା ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଦେଖିବାକୁ; ମାତ୍ର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାରେ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭୂମିକା ଅତି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଆଜିକାଲି ଯେତେ-ଗୁଡ଼ିଏ ସଫଳ ବା ପରୀକ୍ଷାଧର୍ମୀ ଏକାଙ୍କିକା ଦେଖିବାକୁ ମିଳୁଛି, ସେଥିରେ ଅନ୍ତ-ର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଭୂମିକା ଅତୀତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏ ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା ଡଃ ଗିରୀଶଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର କହନ୍ତି–''ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକ ଭଳି ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ମହତ୍ତ୍ୱ ବିଶେଷଭାବେ ପ୍ରକାଶିତ । ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ କଥାବସ୍ତୁ ତୀବ୍ର ଗତିରେ ଚରମସୀମା ଦିଗକୁ ଅଗ୍ରସର ହୁଏ, ସେତିକି ପରିମାଣରେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦିବାଭଳି କ୍ରମଶଃ ପ୍ରକାଶିତ ଓ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ହୋଇଥାଏ । କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉଭୟେ ଚରମ-ସୀମାରେ ପହଞ୍ଚିବା ପଛରେ ନାଟକର ପରିସମାପ୍ତି ନିର୍ଭର କରେ । ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଶେଷ ପରେ ଲେଖକ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା କରିବା ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଶେଷ ହେବା ମାତ୍ରେ ଅନୁମାନ କରନ୍ତି ଯେ, ଏକାଙ୍କିକାର ସମସ୍ତ ଘଟଣା ଏକ ବିଜୁଳି ଭଳି ସେମାନଙ୍କ ହୃଦୟାକାଶ ଉପରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ ହୋଇ ବିଲୀନ ହୋଇଗଲା ।'' (ଏକାଙ୍କିକା : ଧରା ଓ ଧାରା)

ଐକ୍ୟ :

ଏକାଙ୍କିକାରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ ଭଳି ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀର ଉଲ୍ଲେଖ ଦେଖାଯାଏ । ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟ, କାଳର ଐକ୍ୟ ଏବଂ ଘଟଣାର ଐକ୍ୟ ଉପରେ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥା'ନ୍ତି । ଏହି ନିୟମଟି ପ୍ରାଥମିକ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଡାକଡି ଭାବେ ପାଳିତ

ହୋଇଥିଲା, ମାତ୍ର ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ଲେଖକମାନେ ଏହି ନିୟମକୁ ରକ୍ଷା କରିପାରିନାହାନ୍ତି । ଏପରିକି ସେକ୍‌ସପିଅର ମଧ ତାଙ୍କର ସବୁ ନାଟକରେ ଏହି ନିୟମ ମାନି ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀକୁ ସ୍ଥାନ ଦେଇପାରି ନାହାନ୍ତି ।

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଏକାଂକୀ ଭାବ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଛି । ସ୍ଥାନର ଐକ୍ୟ ଏବଂ କାଳର ଐକ୍ୟକୁ ଆଜିର ଏକାଂକିକା ଲେଖକମାନେ ପ୍ରାୟତଃ ଭୁଲିଯାଇଛନ୍ତି କହିଲେ ଚଳେ; କାରଣ ଭାବର ଐକ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ବଡକଥା ହୋଇ ଦେଖାଦେଇଛି । ଅବଶ୍ୟ ପୂର୍ବରୁ ଏକାଂକିକା ଲେଖକମାନେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ଏକାଂକିକା ଲେଖୁଥିଲେ । ତାହାର ଆଦର୍ଶ ଏକାଂକିକା କୁହାଯାଉଥିଲା । ଆଜିକାଲି ଏକାଂକିକା ଅତିମାତ୍ରାରେ ଭାବପ୍ରଧାନ ହୋଇପଡିଛି । ଏକାଂକିକାର ବିକାଶରେ ଐକ୍ୟତ୍ରୟୀର ଭୂମିକାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ଆଦର୍ଶ :

ନାଟ୍ୟକଳାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଦର୍ଶ ରହିଛି । ତାହା ହେଉଛି ଲୋକ ଚିତ୍ତନୁରଞ୍ଜନ ଅର୍ଥାତ୍ ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରଦାନ କରିବା, କର୍ମକ୍ଳାନ୍ତ ମଣିଷର ମନକୁ କିଛି ସମୟ ହାଲ୍‌କା କରିବା ପାଇଁ ଏକାଂକିକା ବା ନାଟକ ନେଇଛି ଗୁରୁଦାୟିତ୍ୱ । ତାହା ହେଲା 'ମନୋରଞ୍ଜନ' । କେବଳ ମନୋରଞ୍ଜନ ପ୍ରଦାନ କରିବା, ଏକାଙ୍କିକାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ । ମନୋରଞ୍ଜନ ତା'ର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହୋଇପାରେ; ମାତ୍ର ଏକାଙ୍କିକା ବା ନାଟକ ମଧରେ ଲୋକଶିକ୍ଷା ପ୍ରଦାନ କରିବା ହେଉଛି ଏହାର ମହାନ୍ ଆଦର୍ଶ ।

ଦର୍ଶକ-ପାଠକକୁ ସଚେତନ କରାଇବା ହେଉଛି ଏକାଂକିକାର ବଡ ଆଦର୍ଶ । ଏକାଙ୍କିକା ଯଦି ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକ ହୃଦୟରେ ହଇଚଇ ସୃଷ୍ଟିକରି ନ ପାରିଲା, ତେବେ ସେ ନାଟ୍ୟକଳାର ମୂଲ୍ୟ କ'ଣ ? ତେଣୁ ଏକାଂକିକା ଲେଖିଲାବେଳେ ସମାଜକୁ, ଜାତିକୁ ଏବଂ ମଣିଷକୁ ସଚେତନ କରାଇବାର ଦାୟିତ୍ୱ ଲେଖକର । ସାଂସ୍କୃତିକ ସଚେତନତା ହୁଏ ଗୋଟିଏ ଜାତିର ଅଗ୍ରଗତିର ନମୁନା । ସଦାସର୍ବଦା ଏକାଙ୍କିକା ବାସ୍ତବତାକୁ ଆଧାର କରି ଗଢ଼ିଉଠିବା ଉଚିତ ।

ଆଧୁନିକ ସମାଜ ଯନ୍ତ୍ରଣାକ୍ଲିଷ୍ଟ । ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ମନ ବହୁତ ଖଣ୍ଡିତ । ଏଇ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆଧୁନିକ ଜନମାନସର ସଫଳ ବିଶ୍ଳେଷଣ, ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ହେଉଛି ଏକାଂକିକାର ଆଦର୍ଶ । ଦର୍ଶକର ଅଭିରୁଚିକୁ ସମ୍ମାନ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବା ହେଉଛି ଏକାଂକିକାର ଆଦର୍ଶ ।

ଅଭିନୟତା :

ଏକାଙ୍କିକାର ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭର କରେ ଏହାର ଅଭିନୟଗୁଣ ଉପରେ । ଅଭିନୟ କିପରି ତ୍ରୁଟିଶୂନ୍ୟ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବା ଉଚିତ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ଚାହିଁ ଆଜିକାଲି ଏକାଂକିକା ଲେଖାଯାଉଥିବାରୁ, ଏଠାରେ ଏକାଂକିକାକାରଙ୍କ ସ୍ୱାଧୀନତା ସୀମିତ । ତେବେ ଲେଖକଙ୍କୁ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣବେଳେ କିଛିଟା ସାବଧାନତା ଅବଲମ୍ବନ କରିବାକୁ ପଡେ । ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟ କିପରି ସ୍ୱାଭାବିକ ହୋଇପାରିବ ସେଥିପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାକୁ ନାଟକୀୟ କରିବା ପାଇଁ ଲେଖକ ନିଜ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟରେ ଯଥେଷ୍ଟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଉଚିତ । ଏକାଙ୍କିକାରେ ପରିବେଶ ବା ପରିସ୍ଥିତି ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରିଥାଏ । ଏକାଙ୍କିକାର ଭାଷା ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ ମଧ୍ୟ ଅଭିନୟକୁ ମାର୍ଜିତ କରିଥାଏ । ଏକାଂକିକାକାରଙ୍କୁ ଏହାର ଅଭିନୟ ଗୁଣ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନଦେଇ ଲେଖନୀ ଚାଳନା କରିବାକୁ ହୋଇଥାଏ ।

ମାଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା :

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକୃତିର ଦୁଇଟି ମୂଲ୍ୟ ରହିଥାଏ ଯଥା-ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଏବଂ ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ । ତେବେ ନାଟକ ବା ଏକାଂକିକା ଯେହେତୁ ଏକ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ, ସେଥିପାଇଁ ଏହାର ମଞ୍ଚୋପଯୋଗିତା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଟ୍ୟକୃତି ପାଇଁ କେତେକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାମା ରହିଛି । ସେସବୁକୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ପଡିଥାଏ । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ କଳା ବା ବସ୍ତୁ ଯେପରି ଦର୍ଶକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବୋଧଗମ୍ୟ ହୋଇପାରିବ, ସେଥିପ୍ରତି ଲେଖକଙ୍କୁ ଯତ୍ନକରିବାକୁ ପଡିବ । ମଞ୍ଚର ସେଟ୍ ବା ସଜ୍ଜୀକରଣକୁ ଯଦି ଦର୍ଶକ ବୁଝି ନ ପାରିବ, ତେବେ ନାଟକ ବା ଏକାଙ୍କିକା ନିଶ୍ଚୟ ତା'ଠାରୁ ଦୂରେଇଯିବ ଏଥିରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ; ତେଣୁ ଏଠାରେ ମଞ୍ଚର ସରଳୀକରଣ ଉପରେ ଧ୍ୟାନ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ଏବଂ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟବିଦ୍‌ମାନେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚୀୟ କଳାର ଏକପ୍ରକାର ନକ୍‌ସା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଅବଶ୍ୟ ଯୁଗର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏହି ନକ୍‌ସା ମଧ୍ୟ ଆଜି ମୂଲ୍ୟହୀନ ହୋଇପଡ଼ିଛି । ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ନିଜ ସୁବିଧା ଅନୁଯାୟୀ ମଞ୍ଚକୁ ଉପଯୋଗ କରୁଛି । ତେବେ ନାଟକ ହେଉ ବା ଏକାଙ୍କିକା ହେଉ, ଏହାର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟକୁ ଆଖି ବୁଜିଦେଲେ ନାଟ୍ୟକୃତି ସଫଳ ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ ।

ମୂଲ୍ୟବୋଧ :

ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର ଏକ ନିଜସ୍ୱ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଦର୍ଶ ରହିଛି । ତାହା ସେମାନଙ୍କ କୃତିରେ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥାଏ । ସୃଷ୍ଟିର ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ସଫଳତା ନିର୍ଭର କରେ । ଏକାଙ୍କିକାର ଆଦର୍ଶ ବା ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ଯଦି ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକ ମହଲରେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରନ୍ତି, ତେବେ ଲେଖକଙ୍କ ଶ୍ରମସାର୍ଥକ ହୋଇଛି ବୋଲି ଧରିନେବାକୁ ହେବ ।

ଏକାଙ୍କିକାର ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରଭାବ ଯଦି ପାଠକ ବା ଦର୍ଶକକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିପାରେ, ତେବେ ଲେଖକଙ୍କର କିଛି ତ୍ରୁଟି ରହିଛି ବୋଲି ବୁଝିବାକୁ ହେବ; ତେଣୁ ଏକାଙ୍କକା ଲେଖିଲାବେଳେ ଏହାର ସବୁଦିଗ ପ୍ରତି ଧ୍ୟାନ ରଖି ଆଗେଇବା ଉଚିତ । ସଫଳ ଏକାଙ୍କିକାକାର ଏହାର ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟକ ମୂଲ୍ୟ ପ୍ରତି ସଚେତନ ହୋଇଥାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରକାର ଭେଦ :

ଏକାଙ୍କିକା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାରର ଯଥା-ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ, ସାମାଜିକ । ଏତଦ୍‌ବ୍ୟତୀତ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ମଧ୍ୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ, ସମସ୍ୟା ସମ୍ବଳିତ, ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ, ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ, ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ, ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ, ଉଦ୍ଭଟଧର୍ମୀ, ଚରିତମୂଳକ ଇତ୍ୟାଦି ଓ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ମଧ୍ୟ ଗଣମାଧ୍ୟମର ଉପଯୋଗ ଅର୍ଥରେ ବେତାର ଏକାଂକୀ ଏବଂ ଦୂରଦର୍ଶନ ଏକାଂକୀ ଏହି ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ ।

ଐତିହାସିକ :

ଇତିହାସର ତଥ୍ୟ ବା ବସ୍ତୁ ସତ୍ୟକୁ ଆଧାର କରି ଐତିହାସିକ ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ିଉଠିଥାଏ । ଇତିହାସର କୌଣସି ମହନୀୟ ଚରିତ୍ର ବା ଘଟଣା ଏଥିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ । ଦୁର୍ବଳ ଜାତିକୁ ସବଳ କରିବା, ଜାତୀୟ ଉନ୍ମାଦନା ସୃଷ୍ଟିକରିବା, ଅତୀତର ଗୌରବ ବା ଐତିହ୍ୟର ସ୍ମୃତିଚାରଣ କରିବା ଐତିହାସିକ ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ପୌରାଣିକ :

ପୁରାଣର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅବଲମ୍ବନରେ ପୌରାଣିକ ଏକାଂକୀ ଗଢ଼ିଉଠିଥାଏ । ପୌରାଣିକ ଭାବବସ୍ତୁ ବା ପୁରାଣର ଚରିତ୍ର ଏଥିରେ ମୁଖ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ବସ୍ତୁ । ପୌରାଣିକ ଏକାଙ୍କୀରେ କଳ୍ପନାବିଳାସକୁ ସ୍ଥାନ ଦିଆଯିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ପୁରାଣର ସତ୍ୟ ବା ଆଧାତ୍ମିକ ଆଦର୍ଶ ଏହି ଏକାଂକୀର ମାପକାଠି ହୋଇଥାଏ ।

ସାମାଜିକ :

ଏକାଙ୍କିକା ବା ନାଟକ ସାମାଜିକସ୍ତରରୁ ନିଜର ଖୋରାକ ସଂଗ୍ରହ କରିଥାଏ । ସମାଜର ଘଟଣାବଳୀ ଏଥିରେ ରୂପନେଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ମଣିଷର ହସକାନ୍ଦ, ଦୁଃଖ ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା, ସମସାମୟିକ ପାଣିପାଗ ଏଥିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇଥାଏ । ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାର ଆନୟନ କରିବା ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ସମାଜରେ ଘଟୁଥିବା ଘଟଣାବଳୀର ଏକ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଚିତ୍ର ସାମାଜିକ ଏକାଙ୍କିକାରେ ସ୍ଥାନ ପାଇଥାଏ ।

କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ :

ଦେଶର ଜନଶ୍ରୁତି, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ବା ଲୋକାଚାର ଉପରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିବା କାହାଣୀ ବା କାହାଣୀର ଏକ ଉପାଦାନ ନେଇ ଏହି ପ୍ରକାରର ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ି-ଉଠିଥାଏ । ନୀତି ଉପଦେଶର ପରିପ୍ରଚାର ଏହି ଏକାଂକୀର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଏକାଙ୍କୀ ହୃତ ଗୌରବ ବା ମୃତ ଗୌରବକୁ ଫେରାଇ ଆଣିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥାଏ ।

ଉଦ୍ଭଟ ଏକାଙ୍କୀ :

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଭଳି ଉଦ୍ଭଟ ଏକାଂକୀରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ନଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ଅସହାୟତା, ସାମାଜିକ ପାଣିପାଗର ଅବକ୍ଷୟତାକୁ ଏଥିରେ ଦେଖାଇ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଏକଦା ଉଦ୍ଭଟ ଏକାଂକୀ ରଚନା ଏକ ଆଦର୍ଶ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହେଉଥିଲା । ଅବଶ୍ୟ ଏହା ଆଜି ଲୋପ ପାଇଛି କହିଲେ ଚଳେ । ତା' ସ୍ଥାନରେ ଆମେ ଦେଖୁଛୁ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଏକାଙ୍କୀକୁ ।

ଚରିତ୍ରମୂଳକ :

କୌଣସି ମହାପୁରୁଷ ବା ମହନୀୟ ଚରିତ୍ରକୁ ଆଧାର କରି ଏହିପ୍ରକାର ଏକାଙ୍କୀ ଗଢ଼ିଉଠିଥାଏ । ଚରିତ୍ରର ମାନବୀୟ ଦିଗ, ଆଦର୍ଶ, ସତ୍ୟର ବିଜୟ ହିଁ ଏହିପ୍ରକାର ଏକାଂକୀର ମୂଳକଥା । ଆଦର୍ଶ ହିଁ ଏଥିରେ ପ୍ରାଣବନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ବ୍ୟକ୍ତି ଚରିତ୍ରର ଅନାବଶ୍ୟକ ଦିଗରୁ ଏଥିରେ ବର୍ଜନ କରାଯାଇଥାଏ ।

ପ୍ରଚାରମୂଳକ :

କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଲେଖାଯାଇଥିବା ଏକାଂକୀ କେବଳ ସେହି ବସ୍ତୁର ପ୍ରଚାର କରିଥାଏ । ଏହି ପ୍ରକାରର ଏକାଂକୀର ଚିରନ୍ତନ ମୂଲ୍ୟ ନଥାଏ; କାରଣ ସେହି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ହୋଇଗଲେ ଏକାଂକୀର କାର୍ଯ୍ୟକାଳ ମଧ୍ୟ ଶେଷ ହୋଇଥାଏ । ଏହିପ୍ରକାର ଏକାଂକୀରେ ଜନମତକୁ ଆକୃଷ୍ଟ କଲାଭଳି ଉପାଦାନ

ରହିଥାଏ । କୌଣସି ଏକ ସାଧାରଣ ସମସ୍ୟାର ଦୂରୀକରଣ ପାଇଁ ଏ ଧରଣର ଏକାଂକୀ ଲେଖାଯାଇଥାଏ ।

ସମସ୍ୟାମୂଳକ :

ମାନବ ଜୀବନର ବହୁ ସମସ୍ୟା ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଏକ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଏହି ପ୍ରକାରର ଏକାଂକୀ ଆଧାରିତ ହୋଇଥାଏ । ରାଜନୈତିକ, ଆର୍ଥନୀତିକ ବା ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଏଥିରେ ରୂପ ନେଇଥାଏ । ନାଟକ ଭଳି ଏଥିରେ ସମସ୍ୟାର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗଚିତ୍ର ନ ରହି କେବଳ ରେଖାଚିତ୍ର ମାତ୍ର ଥାଏ । ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନ ସୂତ୍ର ଏଥିରେ ଦିଆଯାଇପାରେ କିମ୍ବା ଦର୍ଶକଙ୍କ ଉପରେ ଛାଡ଼ିଦିଆଯାଇପାରେ ।

ରହସ୍ୟଧର୍ମୀ :

ଘଟଣାର ରହସ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚନ କରିବା ଏହି ଧରଣର ଏକାଙ୍କିକାର ମୁଖ୍ୟଧର୍ମ । ରହସ୍ୟ ରୋମାଞ୍ଚଭରା ବିଷୟବସ୍ତୁର ଏକ ସୀମିତଚର୍ଯ୍ୟା ଏଥିରେ କରାଯାଇଥାଏ । ଉତ୍କଣ୍ଠା ହିଁ ଏହି ଧରଣର ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରାଣ । ଗୋଇନ୍ଦା ଜାତୀୟ କାହାଣୀ ଏଥିରେ ପ୍ରଧାନ ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଥାଏ ।

ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ :

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସଫଳ ଆବିଷ୍କାର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଏକାଙ୍କିକା । ଏଥିରେ ପୁରୁଷ ଏବଂ ନାରୀ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଥାଏ । ଅବଚେତନ ମନର ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ଏହାର ମୁଖ୍ୟସ୍ୱର । ମାନସିକ ସଙ୍କଟ, ମାନସିକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ହିଁ ଏହି ଧରଣର ଏକାଂକୀରେ ସ୍ଥାନ ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏ ଧରଣର ଏକାଂକୀରେ ଲେଖକଙ୍କୁ ସଂଳାପ ପ୍ରତି ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟିଦେବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ; କାରଣ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଏକାଂକୀରେ ସଂଳାପ ହେଉଛି ଏକ ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ ।

ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ :

ଜନମାନସକୁ ଶୀଘ୍ର ଛୁଇଁପାରିଲା ଭଳି ଏକାଂକୀ ହେଉଛି ହାସ୍ୟରସର ଏକାଂକୀ ଏଥିରେ ହାସ୍ୟରସ ହିଁ ମୁଖ୍ୟକଥା; ତେଣୁ ଚରିତ୍ର, ଘଟଣା, ସଂଳାପ, ଅଭିନୟ ଆଦି ଦ୍ୱାରା ଏକାଂକୀରେ ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଥାଏ । ଆଜିର ଯୁଗରେ ସବୁଠୁଁ କଷ୍ଟସାଧ ରଚନା ହେଉଛି ହାସ୍ୟରସର ଏକାଂକୀ ।

ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ :

ଏ ଧରଣର ଏକାଂକୀ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ସଫଳତମ ଆବିଷ୍କାର । ଆଜି ଲେଖକମାନେ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ଯେଉଁ ପରୀକ୍ଷାନିରୀକ୍ଷା ଚଳାଇଛନ୍ତି, ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ

ଏକାଙ୍କୀକା ହେଉଛି ତାହାରି ଏକ ଫଳଶ୍ରୁତି । କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଲୋକକଥା କିମ୍ବା ଲୋକପ୍ରବଚନ ମଧ୍ୟରୁ ବା ସାମାଜିକ ସ୍ତରରୁ ଲେଖକ ଘଟଣା ସଂଗ୍ରହ କରି ତା'ର ସୂଚନାତ୍ମକ ପ୍ରୟୋଗ କରିଥାଏ । ବିନ୍ଦୁ ମଧ୍ୟରେ ସିନ୍ଧୁର ପରିକଳ୍ପନା ହେଉଛି ଏହାର ଧର୍ମ । ଏ ଧରଣର ଏକାଂକୀରେ ଲେଖକଙ୍କୁ ଭାଷା, ଶୈଳୀ ଓ ସଂଳାପ ଉପରେ ତୀବ୍ର ନଜର ଦେବାକୁ ପଡିଥାଏ ।

ବେତାର ଏକାଂକୀ :

ଆଜିକାଲି ବେତାର କେନ୍ଦ୍ରଗୁଡିକ ଏକାଂକୀରେ ସଫଳ ପରୀକ୍ଷାସ୍ଥଳୀ ହୋଇ-ପଡିଛି । ଅଧିକାଂଶ ନାଟ୍ୟକାର ସେମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରା ବା ନୂତନ ଭାବାଦର୍ଶକୁ ବେତାର ଏକାଂକୀରେ ପରୀକ୍ଷା କରି ପରେ ଏହାକୁ ମଞ୍ଚରେ ପ୍ରୟୋଗ କରୁଛନ୍ତି । ଏ ଧରଣର ଏକାଙ୍କିକାରେ ଶବ୍ଦ, ଧ୍ୱନି, ସଂଳାପ ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦେବାକୁ ହୋଇଥାଏ । Sound Effect ବା ଧ୍ୱନି ସଙ୍କେତ ଏଥିରେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ବିଭବ ।

ଟେଲିଭିଜନ ଏକାଂକୀ :

ଆଧୁନିକ ମଣିଷର ଶ୍ରେଷ୍ଠତମ ଗଣମାଧ୍ୟମ ଟେଲିଭିଜନ । ମଞ୍ଚ ସଦୃଶ ଏଥିରେ ଲେଖକ ନିଜର ଭାବଧାରାକୁ ରୂପ ଦେଇଥାଏ; ମାତ୍ର କିଛି ନିୟମକାନୁନ୍ ମାନି ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଆଗେଇବାକୁ ପଡିଥାଏ । ଆଜିକାଲି ଟି.ଭି. ଏକାଂକୀଗୁଡିକ ଅଧିକରୁ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟ ହେବାରେ ଲାଗିଛି; ମାତ୍ର ରେଡ଼ିଓ ତୁଳନାରେ ଏହା କମ୍ ଲୋକଙ୍କ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚିଥାଏ ।

○○